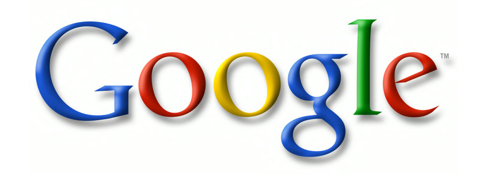



NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07438210 6





LES SENTENCES

DANS LA POÉSIE GRECQUE

D'HOMÈRE A EURIPIDE

LES SENTENCES

DANS LA POÉSIE GRECQUE

D'HOMÈRE A EURIPIDE

LES SENTENCES

DANS LA POÉSIE GRECQUE

D'HOMÈRE A EURIPIDE

PAR

T. STICKNEY

DOCTEUR ÈS-LETTRES

PARIS

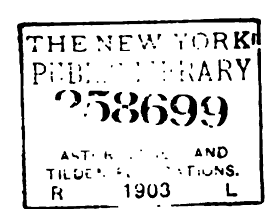
SOCIÉTÉ NOUVELLE DE LIBRAIRIE ET D'ÉDITION

(Librairie Georges Bellais)

17, RUE CUJAS

—

1903


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
258699
AND
TIONS.
R 1903 L

ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΙΣ ΤΕ ΚΑΙ ΦΙΛΟΙΣ

ΞΕΝΟΣ ΧΑΡΙΝ ΕΙΔΩΣ

LES
SENTENCES DANS LA POÉSIE GRECQUE
D'HOMÈRE A EURIPIDE

Lorsqu'on lit la poésie grecque dans son ensemble, et plus encore lorsqu'on la compare à d'autres littératures, on est frappé par la fréquence des idées morales qui y sont exprimées et par la place qu'elles occupent.

Elles prennent d'abord beaucoup de relief en raison même du caractère concret de cette poésie : il y est question surtout de choses, de personnes, d'actions ; les auteurs ordonnent et embellissent cette matière, grâce à la clarté de leur esprit et à leur sentiment de la beauté ; il est même des poèmes grecs, comme l'Hymne à Aphroditè, qui ne renferment pas autre chose, ce qui est conforme à la définition de la poésie, qui serait, suivant Aristote, une imitation et rien de plus. Quand alors, dans cet ensemble descriptif et dramatique, on rencontre une phrase générale, une réflexion personnelle, elle arrête ; le point de vue change, l'enchaînement est brisé ; on se recueille. Pindare, par exemple, présente ainsi le récit de la vie d'Asklépios (1). Sa mère, Korônis, en le mettant au monde mourut : ainsi le voulut le dieu dont elle avait souillé la couche. Car lorsqu'elle portait en elle la semence sacrée

(1) *Pyth.* III.

du Dieu, elle n'attendit point le jour des couches pour consentir au mariage auquel Phlegyas, son père, la destinait ; elle n'alla point s'asseoir à la table nuptiale, au chant des voix diverses de l'hyménée, tel que les jeunes filles amies ont coutume de l'entonner à la tombée du soir (1). « Mais elle aimait les choses absentes, comme combien d'autres ! car, parmi les hommes, il est une espèce bien folle qui, honteuse de son pays, regarde plus loin et poursuit des chimères avec d'irréalisables espoirs » (2). Aussi Korônis accueillit-elle un étranger venu d'Arcadie, et Apollon, qui sait tout, l'en punit de mort; mais, pris de pitié pour l'enfant, il le sauva. Pindare nous dit alors que cet enfant était Asklépios, le médecin fameux des âges héroïques. Tous les malades accoururent chez lui, infirmes de naissance, blessés par le fer ou les projectiles, brûlés ou gelés ; tous il les guérit par des incantations magiques, par des potions, par des pansements. « Mais la science elle aussi est l'esclave du gain, et l'or des riches salaires, brillant dans sa main, le détourna » (3). En effet Asklépios tenta de ressusciter un mort et Zeus lui traversa la poitrine d'un coup de foudre. — Il y a dans ce passage comme deux éléments et qui, quoique d'importance fort inégale, se font valoir l'un l'autre. A travers les détails du récit, on retient les deux phrases gnomiques où le poète, ailleurs oublié, parle en son propre nom.

Ces sortes de phrases chez les poètes grecs sont fréquentes. Sans parler d'auteurs comme Hésiode et les Élégiaques, dont la Grèce tenait en grande partie son éducation morale, le lyrisme et le drame renferment d'innombrables maximes qui

(1) Voir Gildersleeve *ad loc.*; Wilamowitz, *Phil. Unters.*, IX, 59.

(2) ἀλλά τοι
ἤρατο τῶν ἀπεόντων, οἷα καὶ πολλοὶ πάθον.
ἔστι δὲ φῦλον ἐν ἀνθρώποισι ματαιότατον
ὅστις αἰσχύνων ἐπιχώρια παπταίνει τὰ πόρσω
μεταμώνια θηρεύων ἀκράντοις ἐλπίσιν. (fin de strophe.)

(3) ἀλλὰ κέρδει καὶ σοφία δέδεται, Ἀντ. γ'
ἔτραπεν καὶ κεῖνον ἀγάνορι μισθῷ χρυσὸς ἐν χερσὶν φανείς.

elles aussi étaient parmi les choses que devait connaître l'homme libre. A peine s'il existe une ode où le poète ne nous dise comment il faut vivre et être heureux, quels sont les objets de la jeunesse ou de la vieillesse, quels sont les principes du bonheur sûr. Les tragiques, dans les chœurs et dans le dialogue, rapportent sans cesse de telles formules. Il en est un dont chaque page est marquée par des *réflexions* : dans un âge travaillé par tous les doutes et passionné de dispute, Euripide ne fit point de l'art pour l'art, mais réédita dans la tragédie, tantôt sous une forme, tantôt sous une autre, les thèses diverses des sophistes. D'ailleurs, chose singulière, nous devons à une anthologie didactique, au *Florilège* de Stobée, de connaître toute une partie de la littérature grecque. Sans doute ces citations ne nous renseignent point, ou bien peu, sur le caractère et l'ensemble des ouvrages auxquels elles sont empruntées, mais pour que Stobée après tant d'autres ait conçu l'idée de les réunir, il faut qu'elles se soient fait remarquer, et même qu'ainsi rapprochées, l'impression qui s'en dégage d'une poésie fort sententieuse ne soit pas de tout point fausse.

On remarque alors dans la façon dont ces expressions reparaissent certains traits communs. D'abord, pour avoir pu entrer dans une anthologie, il a fallu qu'elles se soient facilement détachées de leur contexte. Mais, par exemple, dans une anthologie indienne, les morceaux ont pour la plupart la forme du quatrain ; le quatrain dans l'esprit du poète était déjà une chose complète ; dans le drame il est souvent encadré de prose, et même dans l'épopée les liens avec ce qui précède ou avec la suite sont en général assez vagues. Lorsqu'alors ces vers figurent dans une anthologie, ils ne donnent point l'impression d'avoir été arrachés à un contexte, d'être tronqués. L'anthologie anglaise ressemble à l'indienne : elle consiste surtout en de petits poèmes lyriques et en sonnets, ceux de Shakespeare, par exemple ; mais on n'y trouve point des vers du dialogue des tragédies, parce qu'un passage moral

ou général tient trop étroitement du caractère du personnage qui le prononce et de la situation où il figure, pour qu'on ait songé à l'en séparer. Cela n'est pas le cas pour la poésie grecque ; le drame attique surtout sous ce rapport est remarquable. — Laissons le livre de Stobée, et reportons-nous aux œuvres des trois tragiques. Pour peu qu'on les lise longtemps et à la suite, on arrive à attendre de place en place, dans le dialogue, le retour d'une formule morale. Elle peut manquer, c'est évident ; en pareille matière il ne s'agit point de dresser des tables ni de noter des exceptions, et l'intérêt consiste non pas à étudier la facture d'une œuvre d'art, chose absurde, mais à apprendre une suite habituelle de pensées. Nous avons donc coutume, devant une expression ou un passage général, d'attribuer au poète un moment de recueillement et à notre tour de rentrer en nous-mêmes pour réfléchir à la vérité de l'énoncé. Or, voici que, chez les tragiques grecs, une telle expression paraît amenée moins par la pensée que par le rythme de l'exposition ; elle ne trahit point un moment de recueillement mais un instinct de rhéteur. Non pas que pour cela elle soit superficielle ou légère, du moins ce n'est point ainsi que nous concevons les différences profondes qui séparent les façons de penser nationales. Elle indique un état d'esprit spécial, elle a une valeur grecque.

Car dans tout cela rien d'absolu. Le seul aspect de la nature et de l'homme, à le reproduire par le langage, donne déjà lieu à toutes sortes de différences d'art. Il est des paysages trop vastes et trop unis pour que dans la sensation ils se démembrent en plans et en perspectives à la façon homérique ; il est des sociétés où la vie ne saurait inspirer chez personne des idées dramatiques et où les hommes n'ont point entre eux des relations capables de faire naître une tragédie. Déjà le mot tragédie, en distinction de la comédie, n'a qu'une application fort restreinte, comme on l'a souvent remarqué, et donne lieu à des confusions d'autant plus grandes que le

drame attique est une chose nette et précise. Mais d'autre part, la reproduction de ce qui entoure le poète est nécessairement incomplète et comporte un choix parmi les objets qui s'offrent à lui. Tel en a vu surtout les contours, tel autre surtout les couleurs ; il se peut qu'on soit sensible aux sons et non aux parfums ; on peut préférer le spectacle de la nature ou la vie des hommes. Surtout les rapports entre l'artiste et la société varient et développent de plusieurs façons la conscience qu'il a de soi. Les lyriques anglais, par exemple, ont été des rebelles ; ils ont fui leur nation pour aller vivre dans la nature ou à l'étranger ; là ils se sont voués à eux-mêmes ; et la société leur a permis cette retraite parfois agressive, car ils lui rendaient l'image de la liberté qu'elle savait étouffer dans les autres. Mais lorsque la vie est moins brutale et le commerce des hommes plus agréable, l'artiste n'éprouve pas le besoin de s'immoler ainsi à son idéal et à soi. Il se peut qu'il ne se sente point porté à réagir contre son entourage, mais que tout au contraire il soit en accord avec lui, que l'harmonie de Zeus, pour citer Eschyle, se soit à ce point réalisée sur terre, qu'il se dispense d'y réfléchir. Toutes ces différences s'expriment dans les œuvres, dans le langage, dans les phrases ; elles font que la valeur d'une expression dépend non pas seulement des mots qui la constituent, car alors une traduction rendrait toute la pensée, mais des sentiments qui en déterminent la portée.

Pour parler des expressions morales dans leur littérature — et ils les citaient sans cesse — les Grecs employaient le mot γνώμη. La définition qu'on en donne est frappante. Elle est d'Aristote. Dans la *Rhétorique*, le philosophe, venant à parler des κοιναὶ πίστεις, des preuves générales, en distingue deux classes, l'exemple et l'enthymème, « car, dit-il, la γνώμη est une partie de l'enthymème » (1). Il définit alors ainsi la γνώμη : « C'est une déclaration, non pas au sujet de choses indivi-

(1) *Rhet.* B. 1393*a*. εἰσὶ δ' αἱ κοιναὶ πίστεις δύο τῷ γένει, παράδειγμα καὶ ἐνθύμημα. ἡ γὰρ γνώμη μέρος ἐνθυμήματός ἐστιν.

duelles, comme « quel est Iphicrate », mais générales ; et non sur l'ensemble des choses, comme que le droit est contraire au courbe, mais sur ce qui concerne les actions et sur ce que nous devons rechercher ou éviter par rapport à l'action. En sorte que, l'enthymème étant un syllogisme au sujet de choses de ce genre, on peut dire que, détachés du syllogisme, les deux extrêmes des enthymèmes sont des γνῶμαι » (1). La matière des sentences est donc générale et morale ; quant à la forme, elles appartiennent à ces raisonnements par à peu près, aux termes non absolus mais probables, et qui concernent la vie, les hommes, l'action : enlevez à ces raisonnements leurs liens logiques, il reste des formules. Et le philosophe donne des exemples : « Jamais l'homme sage ne fera trop ni trop bien apprendre à ses enfants » : c'est là une sentence. Y ajoute-t-on la cause et le pourquoi, le tout fait un enthymème : « car sans compter leur paresse, ils nourrissent chez leurs concitoyens une malveillante envie. » De même « Nul homme n'est heureux en tout », et « Nul homme n'est libre » : c'est une sentence ; mais, avec la phrase suivante, un enthymème : « car il est esclave ou de l'argent ou du hasard » (1). En effet le

(1) *Rhet*. B. 1394a : ἔστι δ' ἡ γνώμη ἀπόφανσις, οὐ μέντοι οὔτε περὶ τῶν καθ' ἕκαστον, οἷον ποῖός τις 'Ιφικράτης, ἀλλὰ καθόλου · καὶ οὐ περὶ πάντων, οἷον ὅτι τὸ εὐθὺ τῷ καμπύλῳ ἐναντίον, ἀλλὰ περὶ ὅσων αἱ πράξεις εἰσί, καὶ αἱρετὰ ἢ φευκτά ἐστι πρὸς τὸ πράττειν, ὥστ' ἐπεὶ τὰ ἐνθυμήματα ὁ περὶ τοιούτων συλλογισμός ἐστιν, σχεδὸν τὰ συμπεράσματα τῶν ἐνθυμημάτων καὶ αἱ ἀρχαὶ ἀφαιρεθέντος τοῦ συλλογισμοῦ γνῶμαί εἰσιν, οἷον

Χρὴ δ'οὔ ποθ' ὅστις ἀρτίφρων πέφυκ' ἀνὴρ
παῖδας περισσῶς ἐκδιδάσκεσθαι σοφούς.

τοῦτο μὲν οὖν γνώμη · προστεθείσης δὲ τῆς αἰτίας καὶ τοῦ διὰ τί ἐνθύμημά ἐστι τὸ ἅπαν, οἷον

Χωρὶς γὰρ ἄλλης ἧς ἔχουσιν ἀργίας
φθόνον παρ' ἀστῶν ἀλφάνουσι δυσμενῆ.

καὶ τὸ

οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ' ἀνὴρ εὐδαιμονεῖ

καὶ τὸ

οὐκ ἔστιν ἀνδρῶν ὅστις ἔστ' ἐλεύθερος

γνώμη, πρὸς δὲ τῷ ἐχομένῳ ἐνθύμημα,

ἢ χρημάτων γὰρ δοῦλός ἐστιν ἢ τύχης.

syllogisme alors est complet : Tout homme est esclave ou de l'argent ou du hasard, — L'esclave n'est point libre, — Nul homme n'est libre. Supprimons maintenant, selon la définition, le moyen terme et le syllogisme, nous avons deux formules morales. Logiques à l'origine, elles restent logiques ; elles forment partie de l'enthymème et sont avec lui des preuves générales ; les preuves servent à persuader et s'emploient dans le discours ; persuader par le discours, c'est l'objet de la rhétorique.

Or la rhétorique ne s'occupe pas seulement de discours en prose (1). Les trois genres συμβουλευτικόν, δικανικόν, ἐπιδεικτικόν, embrassent toute la composition littéraire. Déjà le discours en prose s'emploie dans une foule d'occasions très diverses et le cercle des idées qui s'y expriment s'élargit sans cesse. Mais l'histoire n'est-elle pas une narration, une διήγησις, et la narration n'a-t-elle pas sa place dans le discours ? Encore l'histoire s'écrit-elle souvent dans l'intérêt d'un parti ou d'une thèse et tourne-t-elle ainsi à la plaidoirie, à l'apologie, au programme politique. Elle est cependant moins oratoire que la poésie. Dans les *éloges* de héros, d'hommes, de choses, le poète rivalisait avec l'orateur, et, avec l'aide de la musique, soulevait des émotions plus fortes. Solon n'avait-il pas mené son parti, proposé des réformes, défendu sa politique, toujours en vers et en langue rythmée ? Pour l'auteur dramatique, la science du discours est de première importance, car son personnage a le plus souvent une cause à soutenir et se trouve devant un public, il est orateur. Ainsi la *Rhétorique* d'Aristote est tout aussi bien le manuel du poète que celui de l'avocat ou de l'homme politique. Sans doute le philosophe écrivit une *Poétique* : il veut y montrer comment construire une épopée ou un drame, comment faire qu'ils se tiennent, soient uns et intéressants. Mais lorsqu'il s'agit du dialogue, son poète aura à consulter la *Rhétorique* (2). Il sait déjà com-

(1) *Rhet.* 1358*a*, *fin*. *Poet.* 1450*b*, *init.*
(2) *Poet.* 1456*a*, *fin.*

ment disposer son Œdipe Roi ; il saura alors comment le faire parler. La forme extérieure et le rapport des parties ont été traitées : les discours et les γνῶμαι s'apprennent pour eux-mêmes.

Nous aurons à parler ici des γνῶμαι et nous essaierons d'en déterminer le rôle et le caractère dans la poésie grecque. S'il est vrai qu'elles avaient aux yeux des Grecs une valeur nettement logique, nous aurons à revenir sur bien des idées qui nous sont chères, pour éprouver, à la lecture de ces poètes, une nouvelle sorte de plaisir. Nous observerons donc si des phrases en apparence personnelles et lyriques appartiennent aussi à la charpente de l'ouvrage et si c'est en vertu de considérations pratiques comme celles de la rhétorique, que le poète paraît un instant en philosophe. Nous observerons si ces phrases se présentent souvent à la même place, à la fin ou au commencement d'un discours, d'une transition. Il peut s'agir d'une habitude individuelle, comme on s'en fait en écrivant : il peut s'agir d'un mode ou d'une règle générale, quelquefois durable, qui caractériserait un genre poétique ou même des auteurs fort divers et la poésie grecque en général. Nous nous demanderons si les γνῶμαι paraissent effectivement avec le caractère de preuves dans un raisonnement. C'est peu probable ; c'est possible, et dans ce cas il faudra admettre que l'ouvrage en question a un côté presque juridique, et il faudra l'envisager et l'apprécier comme tel.

Mais, ainsi comprise, et comme une sorte de commentaire à la définition d'Aristote, notre étude négligerait cela même qui la légitime. D'une part, à supposer que la poésie morale en Grèce consistât en γνῶμαι et que celles-ci parussent avoir une valeur logique et rhétorique seulement, il faudrait en chercher les raisons, à tout le moins il faudrait étudier le phénomène dans son ensemble et montrer, à travers l'histoire de cette littérature, les différents aspects du problème. Une morale tout en formules et en discours serait une chose bien étrange ; les poètes grecs alors auraient ignoré jusqu'à l'existence de la méditation. Mais cela ne peut être. S'il y a là une

partie de vérité, — et nous nous efforcerons de le démontrer, — il est évident que c'est une partie seulement. Comment oublier Pindare et Eschyle, que les problèmes moraux préoccupaient si fort ? Et Euripide, qui les discutait tous ? Suffit-il, dans leurs cas, de parler de γνῶμαι ? Non, évidemment. Les passages de ce genre qui remplissent leurs œuvres présentent un autre côté du même problème, à savoir, la place de la réflexion morale dans la poésie grecque. Alors, en sus de l'étude minutieuse du contexte à laquelle nous nous vouions tout à l'heure, nous nous demanderons comment ces passages viennent à former partie d'une tragédie, d'une ode, et quelle est la conception de ces formes où le développement moral trouve une place à côté d'un récit de mythe ou d'un dialogue dramatique. Nous voudrions saisir, à travers la forme, l'esprit vivant pour lequel les idées se groupent et s'ordonnent naturellement d'une certaine façon, et deviner le génie de l'homme et de la nation par la façon dont ils se sont exprimés.

En effet, tout cela se tient. Lorsque nous trouverons chez les Élégiaques une sentence morale formant à elle seule un poème ; lorsque dans l'ode nous rencontrerons à une place définie une suite de maximes ; lorsque le discours tragique nous paraîtra dans toute sa régularité, avec des γνῶμαι de début et de fin : il faudra que tout cela trahisse un esprit commun et aide à le définir. Mais aussi au cours de notre étude nous aurons affaire à des individus. Il faudra essayer de mettre en lumière comment cette réflexion personnelle rentre dans le cadre poétique et traditionnel, comment elle le modifie, le change ou le brise. Il ne nous est pas indifférent de savoir dans quelles conditions travaille et pense un écrivain : c'est là sa personnalité, ou du moins cela permet d'en entrevoir certains côtés et de comprendre dans une petite mesure les rapports souvent si difficiles entre le génie et la forme. Les limites du langage et de la syntaxe, de la suite des idées et de la disposition de l'œuvre d'art, choses que l'artiste tient de naissance, ne sauraient pourtant pas étouffer chez lui la

pensée individuelle. Nous aurons ainsi à nous demander si Pindare, philosophe et contemplatif, si Euripide, inquiet et raisonneur, tout en portant tous deux leur art au plus haut point, n'y ont pas trop mis d'eux-mêmes, n'y ont pas trop introduit de contemplation et de raisonnement, pour que sa vertu grecque et nationale pût résister.

Nous ne nous cachons pas combien cette étude est chose délicate et veut de précautions. Il s'agit, en somme, d'interpréter un aspect de la vie poétique des Grecs. Mais sommes-nous assez bien pénétrés de l'esprit hellénique, pour nous permettre d'en étudier une partie à son propre point de vue ? Les différences de nation et d'époque qui nous en séparent ne sont-elles pas trop grandes et trop profondes pour que, malgré l'éducation classique que nous recevons et les nombreuses influences de l'ancienne Grèce que nous subissons toujours, nous en ayons reçu toute l'âme et l'esprit ? Au contraire, cette familiarité ne nous a-t-elle pas trompés, en nous faisant prendre pour hellénique ce qui est hellénistique, ce qui est de la Renaissance et de la philologie ? Ces questions, évidemment, ne comportent pas de réponse. Sans doute l'esprit général de la Grèce nous a échappé dans une grande mesure, et par là notre étude partielle se trouve faussée. Mais inversement, si notre point de départ, comme nous le croyons, se justifie, nous pouvons espérer un peu mieux comprendre le tout.

Pour nous guider, il n'est qu'un seul moyen : les textes. Déterminer, pour chaque genre poétique, quelles idées et quels sentiments à peu près s'y expriment, et établir d'une façon générale les rapports des parties et l'harmonie d'ensemble : voilà le premier point, d'autant plus que nous sommes portés à voir dans les formes de la poésie grecque, à cause même de leur perfection, surtout des formes, et que les mots qui les désignent, *ode*, *élégie*, *tragédie*, sont sortis de la langue qui les avait créés pour devenir français, allemands, anglais, donc pour désigner des choses nouvelles. Puis nous y étudie-

rons la partie générale et morale, la valeur expressive des formules, le moule et la forme, l'usage et la place dans l'œuvre et dans la phrase. Tout est affaire d'enchaînement : le genre d'enchaînement est, exactement, la façon de penser ; le manque d'enchaînement est la pensée incohérente. C'est par l'enchaînement des expressions morales, à la fois entre elles et avec le contexte, qu'on arrive à juger leur caractère ; c'est par leur place dans l'équilibre général d'une œuvre, quel qu'il soit, qu'on reconnaît leur valeur dans la pensée de l'auteur. Une étude pareille suppose évidemment que les textes méritent notre confiance, et, puisque le travail de la philologie classique l'a si fortement ébranlée, il faudra bien se heurter souvent contre une critique peu généreuse. Toutefois personne ne conteste que cette science, en s'attachant à des questions d'authenticité pour la plupart insolubles, a oublié que, malgré tout, le texte subsiste ; on a beau le corriger et remettre à la fin du volume les passages embarrassants, le lecteur est toujours forcé de s'y reporter pour ce qu'il peut savoir de la pensée de l'auteur. Même là où l'apocryphe serait prouvé, il a sa valeur : il l'a d'autant plus que, dans la plupart des cas, ces passages sortent du milieu même de l'auteur, c'est-à-dire d'hommes qui travaillaient dans le même sens que lui. C'est donc bien des textes qu'on doit partir, avec cette réserve, que, pour étudier des questions comme celles qui nous occupent, il en faut de complets ou à peu près.

Nous nous y reporterons donc sans cesse : nous préférerons traduire un passage, même long et embarrassant, pourvu qu'il soit typique, plutôt que de renvoyer aux sources souvent discutables. Le texte grec, obscur, précieux ou vulgaire, logique ou incohérent, poétique, oratoire ou prosaïque, voilà non pas seulement le sujet de notre étude, mais l'étude même.

N'oublions pourtant pas, devant cette littérature que nous connaissons si bien, la définition d'Aristote qui invite à la prudence. En effet, nous avons affaire à des Grecs. Depuis tant

de siècles que nous admirons dans leurs œuvres la profondeur de la pensée et la perfection de la forme, n'y a-t-il pas quelque danger que nous n'y ayons, à notre tour, beaucoup contribué, et, comme il arrive pour les lécythes, oublié la fonction spéciale et les rapports étroits avec les usages et le caractère du peuple créateur? Elles n'en sont pas moins belles pour cela, mais nous, au contraire, nous perdons à le nier. L'erreur est grave qui consiste à assigner à une seule nation un rôle trop grand dans l'histoire de l'humanité; c'est oublier les autres, et, en rapportant tout à un seul point, esquiver ce travail souvent pénible et toujours difficile qui consiste à chercher ailleurs des solutions aux mêmes problèmes. Précisons. Les Grecs, dont l'idéal social était la cité, voyaient dans l'éloquence l'instrument de la pensée. La poésie naturellement en subissait l'influence; la poésie morale également. Or, c'est là d'une part un phénomène fort curieux et que notre étude s'attachera à mettre en lumière. Mais de l'autre il faut ne pas oublier combien ce trait est grec. Il y a eu ailleurs des poésies morales; la poésie ailleurs a réfléchi sur la vie, le devoir, la mort : elle n'a pas toujours eu ce caractère oratoire. A supposer même que chez les Grecs il soit faible, il est des peuples où il est absent. Et c'est là un point essentiel. Dans l'étude de la littérature ces nuances sont de première importance. Quel que soit le point de vue où l'on se place, de l'art ou de la science, la comparaison en cette matière s'impose, parce que les sentiments ne sont jamais que relatifs et, par conséquent, lorsqu'ils diffèrent, se font valoir l'un l'autre. Nous pourrions donc chercher ce contraste, qui relève non de la fantaisie mais de la méthode, chez quelque peuple du nord, dans un drame de Shakespeare, par exemple, où il n'y a point à proprement parler de γνῶμαι, où la poésie morale ne se laisse étudier qu'à un tout autre point de vue, j'entends au point de vue psychologique. Nous avons préféré l'Orient, à la fois comme étant moins accessible et aussi parce que la poésie morale en

est une des gloires ; et là c'est la littérature indienne qui, par sa passion philosophique et par son amour de la nature, semble faite pour nous attirer.

Le VI[e] livre du Mahâbhârata (1), nommé le Bhîsmaparva ou livre du héros Bhîsma, raconte les dix premiers jours de la grande bataille. Il s'agit, on le sait, des Pândavas et de leurs cousins les Kauravas ; le vieux père aveugle des Kauravas avait promis de partager son royaume entre les deux branches de sa famille, mais, comme il ne s'exécutait point, il fallut en venir aux mains. Au début du livre, donc, longue description des armées et de leurs alliés qui se rangent : armures de tous genres, chars, éléphants, chevaux, conques, trompettes, arcs, disques, javelots, épées, tout cela s'agite et brille à perte de vue ; les cris et les sons venant de toutes parts, se confondent dans un épouvantable vacarme. Quelqu'un se demande alors quelle peut être la *dharâ*, la terre, qui porte ces multitudes sans nombre : à cette occasion il se fait tout au long une géographie du monde, sur un ton didactique et nonchalant, et où les continents, les fleuves, l'océan, avec les monstres et les peuples qui y fourmillent, forment de nouveau un fouillis inextricable, pointillé çà et là par les divisions et les chiffres exacts de la scholastique. Une troisième partie débute par l'annonce de la mort de Bhîsma : comment cela s'est-il passé ? un tel guerrier a-t-il vraiment succombé ? frappé par qui, quand, comment ? Posées de toutes les façons, développées, retournées, répétées, ces questions enfin ramènent au champ de bataille, au Kuruksetra, et aux héros qui s'apprêtent à la lutte. Voici Bhîma et Arjuna, Virâtas, Drupada ; voici Bhîsma, Karna, Kripa. Alors on entend Arjuna qui dit à son aurige d'avancer jusque dans l'intervalle des deux armées : le signal est donné, on en vient aux mains ; soudain ce héros tressaille ;

(1) Voir Adolph Holtzmann : *Das Mahâbhârata*, Kiel, Haeseler, 1892-1895. Dahlmann : *Das Mahâbhârata als Epos und Rechtsbuch*, Berlin, Dames, 1895.

l'angoisse et la pitié le foudroient à la vue de ces milliers d'hommes qui le soir ne seront plus, à la pensée de ces parents qui vont s'entredéchirer pour un coin de terre et un pouvoir passager ; il jette à bas ses armes et demande à son aurige ce qu'il faut faire. Là-dessus, entre l'aurige Krisna et Arjuna, un discours s'engage, long de dix-huit livres, de quinze cents vers, la Bhagavadgîtâ.

Ce genre d'enchaînement étonne. Ces monceaux d'hommes et de choses, cette géographie du monde, puis, solitaire, le héros Bhîsma qui meurt, et, plus solitaire encore, Arjuna, monté sur son char et qui, tombant terrassé de désespoir entre les rangs ennemis, tient alors avec son aurige divin un entretien sur le devoir en dix-huit livres : il y a là, à la fois dans le sujet et dans la façon dont il est traité, un tel mépris de tout ce que nous appelons *ordre* et *mesure*, que l'esprit éperdu ne sait plus où se tourner. Cela tient, sans doute, en grande partie à notre mémoire, qui n'est pas en état de suivre, à travers des volumes de détails, la direction générale d'une histoire ; mais le fût-elle, la mesure n'en apparaîtrait pas plus pour cela. Donc, point de discours alternatifs, ni de compagnies rangées à droite et à gauche, ni d'avance régulière sur « la plaine poudreuse ». Le temps, la distance, l'ordre ne comptent pour rien. Les armes sont arrêtées au vol par des poèmes entiers ; nul souci de la réalité.

Introduite ainsi au moment de la bataille, la Bhagavadgîtâ (1) traite la question du devoir et de la morale philosophique. Or, nous lisons au début et en dehors des vers : « Dhritarâstra dit » ; plus loin : « Samjaya dit » ; plus loin encore : « Arjuna dit », « le Bienheureux dit ». Ces deux derniers, les personnages du dialogue, se trouvent sur le champ de bataille. Samjaya, par contre, en est revenu après la défaite

(1) Je me sers de l'édition Ânandâçrama, avec le commentaire de Çânkara. Les citations sont tirées d'une version française faite dans le cours de M. Sylvain Lévi, à l'École des Hautes-Études.

et raconte les événements au vieux raja aveugle, en sorte que les dialogues sont superposés. Ce n'est pas tout : qu'on se reporte à d'autres parties du Mahâbhârata, on trouvera que, tout entier, il est mis dans la bouche de Vaiçampâyana, élève de l'auteur Vyâsa et qui le récite en sa présence pendant les intermèdes d'un sacrifice au roi Janamejaya ; et enfin actuellement c'est un chanteur, Ugraçravas, qui le dit à un groupe de Brahmanes, lors de la grande cérémonie de Naimisha. Telle est aux Indes l'importance de la tradition, relevant d'une part du témoin oculaire et de l'autre du poète divin. Pour l'établir, on est prêt à tous les sacrifices ; et c'est ainsi qu'à la fin de la Bhagavadgîtâ nous lisons : « Samjaya dit : tel fut ce merveilleux entretien. Je l'entendis et mon poil se dressa. *Par la grâce de Vyâsa* je l'entendis, moi, ce secret suprême. O Roi, je me rappelle ce saint et merveilleux entretien. » (1)

C'est un dialogue, ou plutôt c'est un enseignement. Rien n'est étrange comme ce rapport du maître à l'élève, de l'élève au maître, rapport qui est la base même de la vie hindoue et qui donne à la religion et à la poésie un caractère tout spécial. D'une part c'est la fermeté de la parfaite connaissance, s'exerçant avec toutes sortes de bontés et de ménagements, et mêlée à une pitié ardente, presque passionnée. Il est sans cesse question aux Indes du regard du maître : là, comme dans des eaux endormies, les reflets du monde et de la vie passeraient et se perdraient dans le calme ; sa douceur est nourrie des tristesses et des souffrances éprouvées, et les autres hommes y trouvent au milieu des amertumes la seule consolation possible. D'autre part, devant cette figure vénérée, l'élève est toujours comme prosterné ; crainte ou amour, soif et passion d'apprendre ou désespoir d'un esprit perdu et las, ces sentiments à la fois ou tour à tour l'accablent ; marchant dans le mystère, comme disent les textes, et atteint de folie, il trébuche et, sans la voix du sage, il s'égarerait à jamais.

(1) XVIII, 74, *suiv.*

Cette relation, toujours frappante, dans le poème qui nous occupe devient tragique. « La pitié est ma faute, dit Arjuna, elle a frappé mon cœur ; à connaître mon devoir mon esprit s'affole. Je te le demande ; que vaut-il mieux pour la vérité que je fasse ? dis-le moi ! Je suis ton disciple, instruis-moi. je suis à tes pieds. » (1) « Voilà mon doute, Krisna. Veuilles le trancher nettement. D'autre que toi il ne se présente personne pour trancher ce doute » (2). « Tout cela, je le crois vrai, parce que tu me le dis, Keçava !... Toi-même, c'est par toi-même que tu te connais... Comment te connaîtrais-je, ô toi l'uni, en t'enveloppant de ma pensée ! En quelles choses, en quelles, pourrais-je te concevoir, ô Bienheureux ? » (3). « Si tu estimes que je puis te voir, ô maître, ô seigneur de l'union, alors fais-toi voir de moi ! » (4). Ces questions, ces supplications, Arjuna les dit épouvanté, en joignant les mains et en tremblant, en inclinant son diadème et en s'adressant à Krisna d'une voix entrecoupée (5). Et l'image du maître et du dieu, qui renferme en soi toutes les vies qui s'agitent éperdûment sur le champ de bataille et qui comprend toutes les questions dont le cœur anéanti du jeune guerrier ne saisit plus le sens, semble d'autant plus immense de calme et de mystère, rayonnant à travers le ciel et disparaissant en lui. Il déclare la loi impérissable qui, révélée jadis aux vieux sages, a péri sur terre pour ne reparaître qu'alors (6). Tandis que son disciple défaille, Krisna, « comme souriant, » (7) lui dit : « Toi dont le cœur m'est attaché, qui pratiques l'union, qui t'appuies en moi, comment me connaîtras-tu tout entier avec certitude ? Écoute » (8). « Écoute encore,

(1) II, 7.
(2) VI, 39
(3) X, 14, 15, 17
(4) XI, 4.
(5) XI, 35.
(6) IV, 1 *suiv.*
(7) II, 10.
(8) VII, 1.

ô toi aux grands bras, ma très haute parole ; toi qui l'aimes, je te l'énoncerai, car je désire ton bien » (1). Et après que dans une sorte d'ivresse divine il a accumulé aux yeux d'Arjuna les révélations de son être, il rassure ses terreurs et, reprenant son aspect gracieux, le Magnanime lui dit : « Il est bien rare de voir cette forme que tu m'as vue, les dieux mêmes aspirent éternellement à la voir » (2).

Quelle est cette *forme* du maître, cette connaissance, quel est cet enseignement qui paraît jeter Arjuna dans l'extase et comme transfigurer le dieu lui-même qui en est à la fois l'auteur et l'objet ? En quelques mots, voici. Par le fait de sa naissance, l'homme se trouve dans la nécessité d'agir ; toutes sortes d'actes civils et religieux s'imposent à lui ; ne pas agir quand on vit, c'est impossible ; s'efforcer de ne pas agir, c'est vain, stupide et mal. Seulement, la vie ainsi vécue entraîne des suites. Soit ici même, soit dans une naissance ultérieure, soit enfin dans les autres mondes, tout acte se rattache à une série où les choses se suivent et se conditionnent l'une l'autre à l'infini ; comme il est la conséquence d'actes passés, il rend nécessaires à son tour d'autres actes, il engendre de l'activité, il fait vivre. Et en cela vertu et vice se ressemblent ; la mauvaise action entraîne des suites plus matérielles et plus basses, il est vrai, elle fait vivre plus intensivement que la bonne, et par là renchérit sur elle ; mais enfin elle s'en distingue par le degré, non par la qualité ; si l'accomplissement des devoirs paternels ou des sacrifices est pieux et méritoire, si la passion et le vol sont des crimes, néanmoins de part et d'autre il y a des suites, il y a, pour celui qui est en cause, à en subir les conséquences, il a à vivre. Or vivre est souffrir ; vie, et fût-ce dans le plus haut ciel, est malheur ; vivant, on peine. Et dès lors il faut savoir si, étant donnés la vie, le devoir et la pratique, cette activité peut rester nulle et non avenue, si, en sus de la vertu, on peut

(1) X, 1.
(2) XI. 51, 53.

se soustraire aux récompenses, et, tout en vivant selon la loi, ne point s'acquérir de mérite. Cela est possible. La vie dont on voudrait se libérer, est personnelle; les actes qu'elle suppose, également. Or, dans l'accomplissement des actes, le degré de personnalité varie. Agit-on par passion, acte et agent ne font qu'un; agit-on par devoir, on s'identifie avec la récompense ou avec le principe. Mais qu'on fasse le devoir objectivement et comme relevant non de soi, mais de la condition où l'on est; que tout en l'accomplissant on le mette à sa place dans la nature et l'existence : il est clair que le rapport de l'agent à l'acte n'est plus le même, mais qu'il s'affaiblit à mesure que ces deux éléments se détachent et se distinguent. Mais alors, quel est l'agent ? A la vérité il n'y a point d'agent. Du corps qui agit au cœur qui le fait agir ; du cœur à la conscience du moi ; de la conscience du moi à l'esprit, on passe ainsi par grades de connaissance et de distinction à cette chose dernière qui est non plus *moi*, mais *soi* ; qu'on appelle *âtman*, *Corporel* ; et dont on ne peut rien dire sinon qu'elle est, telle une lumière que rien ne voit. Savoir cela et le méditer, c'est la fin ; arrivé là, on demeure, car on s'est unifié, on s'est uni au Soi.

De l'individu humain passons à la divinité, à Krisna, ou plutôt unissons-nous à lui, de façon à le contempler. C'est lui qui est toute l'immense et inconcevable évolution des êtres et des mondes, et toute la troupe des dieux et des outre-mondes : c'est sa vie. Mais lui-même est autre. Tout cela n'est qu'activité et corps; mais lui est d'abord l'agent, puis la cause unique et l'unité consciente de l'univers, enfin il est autre chose encore, que, faute de pouvoir le qualifier, on appelle *Corporel*, *Syllabe*, *Om*. — Ainsi il y a d'une part l'agent et l'acte, et d'autre part le *soi*; et de même chez Krisna l'univers et la cause s'opposent au *soi*.

Aussi lorsqu'on reconnaît dans Dieu cette distinction déjà reconnue dans l'individu, ne change-t-on que de degré, et, en les réduisant à l'unité, on connaît la vérité. Voilà l'objet dernier

de la contemplation : remonter par la connaissance à travers toutes les individualités apparentes jusqu'à cette essence cachée dans l'univers et qui voit agir, qui trouve bien d'agir, mais qui n'a rien absolument de commun avec l'activité ; considérer alors sa forme, l'univers, comme une émanation de son être ; le connaître, lui, le *soi* universel et, en le connaissant, s'unir à lui : voilà le vrai chemin et la vérité, tout le reste n'est qu'ignorance et mensonge.

Il faut donc bien agir dans cette vie et accomplir pleinement tous ses devoirs ; il faut donc bien qu'Arjuna combatte pour lui-même et pour sa cause ; il faut bien qu'il tue ses parents et s'assure le trône. Mais tout cela appartient à la nature, à la *nature morale ;* ce n'est qu'une onde qui passe ; il faut qu'elle passe et que l'homme vibre en elle. Mais lui n'est pas cela, Krisna est autre chose.

Ces idées si abstraites s'expriment d'une part en langue scolastique et en discussions sur le sens des termes, et d'autre part en de nombreuses comparaisons. A force d'abstraction, souvent, les mots semblent ne plus pouvoir s'épeler ; ce ne sont que signes, chiffres, symboles, où flotte l'esprit sans s'arrêter ; puis une image aussi abstraite, ou peu s'en faut, que l'idée. La part du raisonnement est faible, de même que la pensée le dépasse. On l'a vu, il s'agit d'états de connaissance, s'étageant l'un sur l'autre et donnant chacun comme une perspective corrigée du monde et de la vie. Cela déjà ne pouvait se traiter que par une sorte d'énumération progressive. Mais qu'en outre ces matières deviennent objet d'enseignement et de méditation, c'est-à-dire qu'il y ait non à démontrer, mais seulement à énoncer et à éclairer, il est évident que tout est livré au hasard. Et c'est ce qui arrive. De temps en temps un nouveau point de départ, un morceau facile à détacher, une énumération, une discussion ; mais de composition et de rhétorique, pas la moindre trace. Ce n'est point un public qu'il s'agit de persuader, mais un élève qu'il faut instruire ; ce n'est point une cause qu'il s'agit de gagner, mais

une vérité qu'il faut faire comprendre ; on ne cherche point à être habile et à faire valoir, mais à suivre jusqu'au dernier recoin l'idée certainement vraie mais fugitive. Quant à l'unité du poème, elle réside dans la doctrine, non dans le traitement. Elle est en même temps dramatique ; Arjuna, au début, est incertain sur la question du devoir ; il entend son maître ; à la fin il dit : « Me voilà debout, mon doute s'est dissipé » (1).

Reportons-nous une fois de plus au texte et dans quelques morceaux essayons de voir d'un peu plus près ce qui constitue le génie de cette poésie didactique. Le ton partout est paternel et doctrinal : « Le Bienheureux dit : Le corps, ô Kaunteya, on le nomme *ksetra* ; qui le connaît, les savants le nomment *ksetrajna*. Or, sache qu'à l'égard de tous les *ksetras* je suis le *ksetrajna* ; la connaissance des *ksetras* et des *ksetrajnas*, voilà, dis-je, ma connaissance. Or, ce *ksetra*, qu'est-il ? Quel est-il ? Quelles sont ses modifications ? D'où vient-il ? Et l'autre, qu'est-ce ? et d'où sort-il ? Tout cela je te le dirai brièvement. Écoute ! » (2). Voici la définition du *ksetrajna* : « Être sans orgueil, sans hypocrisie, sans malfaisance ; avoir droiture, patience ; honorer le maître, pratiquer la pureté, la constance ; tenir en main le soi ; vis-à-vis des objets des sens rester en état de détachement sans rien rapporter au moi ; regarder toujours la naissance, la mort, la vieillesse, la maladie, la douleur, comme le mal ; être sans attaches, sans affection pour fils, femme, maison et le reste ; toujours égal, quoi qu'il arrive en bien ou en mal ; m'aimer sans infidélité d'un amour sans partage ; adorer les lieux isolés et se déplaire dans les réunions des hommes ; s'occuper sans cesse à connaître le soi, contempler le but de la vraie connaissance : voilà, dis-je, la science, et tout le reste est ignorance » (3). On le voit, puisque la morale, sujet du poème,

(1) XVIII, 73.
(2) XIII, 1 *suiv.*
(3) XIII, 7 *suiv.*

est connaissance et que cette connaissance consiste à identifier, à travers tout ce qui est, deux sortes d'être, le poète est pris d'ivresse à les détailler, il énumère toujours et jamais tout n'est dit. « Je suis le temps inépuisable ; je suis le créateur, face partout ; je suis la mort qui saisit tout, et l'origine des choses futures ; la gloire, la beauté et la voix aux femmes ; la mémoire, la sagesse, la constance, la patience » (1). Ainsi parle Krisna, et les mots ne suffisent plus pour qu'il dise tout ce qu'il est, — « ou plutôt quel besoin as-tu de connaître tout ce détail, ô Arjuna ? J'ai fondé cet univers tout entier d'une portion de moi, et je demeure » (2).

Mais ces vers si magnifiques et où l'imagination, à force de s'étendre, ne s'exprime plus que par des mots comme *couler, demeurer, mourir, être*, paraissent plus extraordinaires encore, lorsque au milieu d'eux surgit, nette et brusque, une de ces comparaisons, dont la poésie indienne déborde. Par exemple, en un endroit on lit : « Qui ne respire plus et qui ne respire point encore, les sages ne les pleurent point... De même que pour le Corporel il y a dans ce corps âge tendre, jeunesse, vieillesse, de même lorsqu'il aura un autre corps... Ainsi que l'homme dépose les vieux vêtements pour en prendre d'autres et de nouveaux, de même le Corporel dépose les vieux corps pour entrer en d'autres et en de nouveaux. » (3) Et ailleurs : « Comme le feu allumé réduit en cendres les fagots de bois, ô Arjuna, de même le feu de la connaissance réduit en cendres tous les actes. » (4) « Au delà de moi il n'y a rien, ô Victorieux. Sur moi ce tout est enfilé, telles sur un fil des masses de perles. » (5) Ces comparaisons ne sont point des ornements de style, des figures ; longtemps cherchées, chaque école philosophique en avait qui lui étaient

(1) X, 33, 34.
(2) X, 42.
(3) II, 11, 13, 22.
(4) IV, 37.
(5) VII, 7.

propres et qui formaient une partie soigneusement conservée de la doctrine. Ainsi on lit : « Une lampe à l'abri du vent ne bouge pas : c'est là l'image consacrée de l'ascète. » (1) C'est donc en guise d'illustration et avec une précision cherchée qu'à côté de phrases de la dernière abstraction ces images viennent se découper comme sur le vide et donner à la formule une tournure concrète.

Cependant le drame n'est point oublié. A travers tout le poème un mot revient sans cesse et toujours avec la même emphase : « Combats, Arjuna ». Le devoir dont la nature et la définition forment le sujet du poète et dont le guerrier, saisi de pitié pour les hommes et cherchant la justice, se demande si seulement il existe : ce devoir, le voilà. « Sois sans souhait, sans égoïsme ! Combats et que ta fièvre s'en aille. » (2) « Si à l'heure dernière on pense à moi..., on passe à moi, cela n'est point douteux... Donc, en tous les temps suis-moi de la pensée, et combats ! » (3). Et toujours à ce mot l'image des armées étincelantes au soleil se déroule de nouveau ; cette pensée philosophique marche au son des fanfares ; on a beau se perdre dans les extrêmes identités de la matière et du Soi, néanmoins la vie, l'heure actuelle, les multitudes sur le point de tomber et le devoir à faire promptement, toute cette réalité poignante est bien à sa place, c'est-à-dire une petite chose nécessaire dans l'éternelle série. « Le bienheureux dit : Je suis le temps qui use le monde ; très ancien ; mis en branle pour absorber ici les mondes. A part toi, ils ne seront plus, tous ces combattants qui se rangent face à face. Donc lève-toi et gagne la gloire... Je les ai frappés ; frappe-les ! combats ! Tu vaincras dans la mêlée !... Arjuna dit : L'infini est ta forme. Vent, mort et feu, océan et lune, père et aïeul des créatures,

(1) VI, 19.

(2) III, 30. *Nirmamo*, que l'on traduit par *sans égoïsme*, signifie littéralement *sans mien*, c'est-à-dire : *auquel manque le sentiment qui fait croire d'une chose qu'elle est mienne*.

(3) VIII, 5, 7.

gloire, gloire à toi !... mille et mille fois gloire ! et puis encore gloire, gloire à toi !... Donc me prosternant, courbant le corps, je t'implore, seigneur glorieux, comme un père pour un fils, comme un ami pour ami, que ton amour soit patient pour qui t'aime ! » (1).

Mais ce n'est point là le dernier mot : s'arrêter là-dessus, cela serait s'arrêter sur un effet, non sur une idée. Dans le dernier livre, près de la fin, on lit : « Quand par égoïsme tu te dis « je ne combattrai point, » vaine est ta résolution. Ta nature te contraindra. » (2)

C'est ainsi que l'Inde a compris la poésie morale : c'est un enseignement. L'élève ne sait rien et pose les questions à mesure qu'elles surgissent dans son esprit. Le maître sait tout et, en répondant, accumule les exemples. A d'autres de faire de tout cela un système et d'arranger, selon l'ordre qui leur paraît le plus logique, les points qui ont été discutés. Mais c'est là œuvre de rhéteur, non de poète. Ce dernier n'avait point en vue un public ; il satisfaisait au besoin de la pensée et de l'imagination.

(1) XI, 32, 33, 34, 38, 39, 44.
(2) XVIII, 59.

I

HOMÈRE

« Si Homère est digne d'éloge à bien des égards, il l'est aussi parce que seul des poètes il n'ignore point le rôle qui lui revient. En effet, le poète même doit parler le moins possible : s'il fait cela il n'est point imitateur. Or les autres sont eux-mêmes en scène d'un bout à l'autre, et ils imitent peu de chose et rarement : lui, par contre, après un court préambule introduit aussitôt un homme, une femme ou autre personnage, et jamais sans caractère propre, tout au contraire » (1). C'est ainsi qu'Aristote définit la manière épique ; elle serait plus ou moins parfaite suivant qu'elle se rapproche ou s'éloigne du drame ; l'épos se distinguerait du drame surtout en ceci, que là où dans le texte de l'un on trouve le nom de l'interlocuteur, le poète dans l'autre nous dit en toutes lettres qui va parler ; ou encore que les entrées et les sorties, au lieu d'être jouées, sont décrites (2). C'est pour cela qu'Aristote traite des deux genres ensemble et que d'après Platon Homère est un tragique.

(1) *Poet.* 1460*a*, 5. Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις · ὁ δὲ ὀλίγα φροιμιασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος καὶ οὐδέν' ἀήθη ἀλλ' ἔχοντα ἤθη.

(2) *Poet.* 1449*b*, 11. ἀπαγγελίαν εἶναι. Ces idées sont de Platon, comme l'a démontré M. Finsler dans son livre : *Platon und die Aristotelische Poetik*. Voir *Rep.* III, 394 B. La poésie d'Homère deviendrait un drame attique ὅταν τις τὰ τοῦ ποιητοῦ τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων ἐξαιρῶν τὰ ἀμοιβαῖα καταλείπῃ. *Rep.* X 595 C. ἔοικε γάρ .. τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι..

Quant au sujet, il s'agit d'actions, c'est-à-dire d'actes, de gestes. S'il y a des personnages, leurs caractères s'expriment par des mouvements, et le talent psychologique du poète consiste à connaître ceux qui, en raison des circonstances et de la personne, paraissent typiques. Le tout alors est subordonné à une autre action qui est l'action principale. Dans l'épos comme dans le drame, il faut qu'il se passe des choses et qu'il y ait des agents, mais que tout concoure à une seule action : en sorte que, si le poète laisse la parole aux personnages, ils devront parler de l'action et elle se développera par cela même (1).

Cet idéal, Homère le réalise. Seulement, à en croire Aristote, cela a été l'effet d'un choix : si Homère disparaît dans son œuvre, c'est qu'il l'a bien voulu ; il fait parler ses personnages parce que la forme dramatique est la meilleure ; l'action est de propos délibéré son sujet, car c'est là le caractère essentiel de la poésie. Il y a longtemps que les critiques d'Homère ont changé de point de vue et qu'on ne prête plus une esthétique abstraite à l'auteur ou aux auteurs de ces poèmes. Ils avaient des émotions et des instincts, mais peu d'intentions. Ils sont du temps où ils vécurent et s'adaptent naturellement aux hommes pour lesquels ils chantent; et d'autre part ce sont des hommes, ayant un rôle personnel, une attitude et une position dans la vie. Tels hommes, telle poésie.

Le poète doit donc disparaître ; Homère disparaît. Cela indique que la conscience de la personnalité n'est pas exubérante et aussi que la poésie n'a pas pour fonction de l'exprimer dans la mesure où elle existe. La vie est trop occupante pour qu'on cultive la vie intérieure; on ressent fortement les secousses du milieu; on y est trop mêlé pour s'en abstraire et le juger. Si l'on ne chante que l'action, c'est qu'on ne s'intéresse qu'à cela. L'aèdé dans sa vue du monde voit surtout des hommes actifs et agiles se débattant entre

(1) *Poet.* 1459 *a*, 18 *suiv.*

eux ou contre les bêtes sauvages : partout il regarde l'homme, il ne rapporte rien à lui : il lui manque à la fois la conscience de soi et ce qui la développe. Mais c'est aussi un professionnel, et son public s'intéresse aux mêmes choses que lui. Pour amuser les longs repas des familles nobles et distraire les soirées ennuyeuses, on lui demande des récits, des « chansons de gestes ». Comment parlerait-il de lui, à supposer même qu'il y eût songé ? Tout au plus, menant une vie vagabonde et connaissant de vue ou par ouï-dire quelque pays au peuple et aux coutumes barbares, se permettra-t-il d'en dire quelque chose en son propre nom. Mais sa personne ne paraît point autrement. C'est de ses récits qu'il tire sa subsistance : on lui demande un conte, il vit pour conter.

Et si sa narration se fait par l'intermédiaire de personnages, cela aussi doit reproduire dans une mesure les conditions de la vie actuelle. Il faut supposer chez tout le monde une grande facilité de parole. A tout propos, au milieu des compagnons on est prêt à s'expliquer en termes clairs et, toute proportion gardée, formels. C'est déjà un commencement d'éloquence : il s'agit non seulement de dire simplement sa pensée, mais de faire valoir devant d'autres hommes le pour et le contre d'un plan d'action ; il s'agit de les persuader. Sans doute chez le poète il y a quelque chose de plus : il raconte une histoire et il faut que les choses avancent. Dès lors, ces discours exprimeront, avec l'image de la vie réelle, le drame imaginaire du poète ; « un homme, une femme, ou autre personnage », lorsqu'il tiendra ces propos, fera aussi marcher le poème ; ce seront des monologues ou dialogues narratifs, dont le caractère différera dans une certaine mesure des conversations naturelles, des discours, des débats oratoires ; on y retrouvera certaines particularités de la partie narrative du récit, on y apprendra certaines choses que le poète est seul à connaître ou devrait nous dire en son propre nom. Mais ce procédé ne sort pas tout fait de son invention. Il le tient d'une part de la vie réelle dont son œuvre est une reproduction plus ou moins exacte et qui en détermine le carac-

tère général ; de l'autre, le procédé même façonne la matière et n'en exprime qu'une partie. Ainsi l'action dans l'homme appelle la narration en discours.

Ces conditions sont peu favorables à l'expression des idées générales, et l'on voit dès maintenant que nous aurons affaire surtout à des détails. On sait par exemple qu'il se trouve dans l'épos bon nombre de formules morales en un vers ou moins : c'est peu de chose, évidemment, on peut en tirer certaines indications, selon qu'elles sont plus ou moins fréquentes ou qu'elles expriment habituellement une chose plutôt qu'une autre. Elles forment une série de textes, et c'est là notre étude principale. Au préalable, pourtant, il faut se demander s'il ne se trouve point de passages un peu plus étendus et qui trahiraient une préoccupation bien plus grande de la réflexion morale et personnelle.

Il y en a quelques-uns ; tous se présentent dans des discours (1), mais parfois dans des conditions assez embarrassantes. Les transitions sont obscures, le style diffère d'avec celui du contexte ou de l'épopée en général : en somme, l'étude est compliquée par des difficultés d'ordre philologique. Ces difficultés écartées, il s'agit partout d'un même procédé de pensée : l'antithèse. Étant donnée une vérité générale, on oppose à l'homme qui la pratique l'homme qui ne la pratique point. C'est un mode de développement et d'enchaînement fort rudimentaire, et l'on peut se demander s'il appartient aux auteurs primitifs ou s'il est la marque d'interpolateurs, d'arrangeurs. Le fait pourtant ne saurait être contesté, et, après avoir indiqué ces difficultés, nous passons à l'étude des passages, d'ailleurs peu intéressants en eux-mêmes.

(1) Au 19me livre de l'Iliade, Achille, affolé par la mort de Patrocle, convoque l'assemblée, et, après s'être réconcilié avec Agamemnon, propose de donner l'assaut aux Troyens sur l'instant. Ulysse s'y oppose ; les hommes n'ont pas mangé.

(1) Maurice Croiset : *De publicae eloquentiae principiis*, etc. La question des sentences que nous étudions ici est discutée p. 76 suiv.

Mais cette objection, posée en tête du discours, donne lieu à un développement général. Il répète d'abord sous forme positive son objection : « Mais commande aux Achéens près des rapides vaisseaux de se repaître de pain et de vin : car c'est là la force et la défense ». Après ce premier paragraphe il poursuit : « Car un homme ne pourra pas se battre à jeun toute la journée jusqu'au coucher du soleil : car, quand même dans son cœur il voudrait combattre, cependant malgré lui ses membres s'alourdissent, et la soif et la faim l'atteignent et ses genoux ne tiennent pas quand il marche. Mais l'homme qui, repu de vin et de manger, se bat toute la journée avec l'ennemi, son cœur reste vaillant dans sa poitrine et ses membres ne fléchissent pas avant que tous n'aient cessé de se battre » (1). Ulysse répète alors sa motion qui est de faire manger les hommes. Il n'y a guère d'abstraction dans les termes qu'il emploie ; c'est pourtant une idée générale qui s'exprime sous les formes positive et négative, en antithèse. C'est aussi et surtout un argument.

(2) Avec le second passage, les difficultés commencent. C'est dans l'avant-dernier livre, celui des jeux funèbres en l'honneur de Patrocle. Ils débutent par la course aux chariots. Cinq combattants se présentent : ce sont d'abord Eumèle, Diomède et Ménélas ; le poète se contente de les nommer et de faire l'éloge de leurs chevaux. Arrivé au quatrième, Antiloque, il fait tenir à son père Nestor un long discours sur les écueils de la piste et sur l'art de conduire. Enfin un seul

(1) T 160. ἀλλὰ πάσασθαι·ἄνωχθι θοῇς ἐπὶ νηυσὶν Ἀχαιοὺς
σίτου καὶ οἴνοιο· τὸ γὰρ μένος ἐστὶ καὶ ἀλκή.
οὐ γὰρ ἀνὴρ πρόπαν ἦμαρ ἐς ἠέλιον καταδύντα
ἄκμηνος σίτοιο δυνήσεται ἄντα μάχεσθαι·
εἴ περ γὰρ θυμῷ γε μενοινάᾳ πολεμίζειν,
ἀλλά τε λάθρῃ γυῖα βαρύνεται, ἠδὲ κιχάνει
δίψα τε καὶ λιμός, βλάβεται δέ τε γούνατ' ἰόντι.
ὃς δέ κ' ἀνὴρ οἴνοιο κορεσσάμενος καὶ ἐδωδῆς
ἀνδράσι δυσμενέεσσι πανημέριος πολεμίζῃ,
θαρσαλέον νύ οἱ ἦτορ ἐνὶ φρεσίν, οὐδέ τι γυῖα
πρὶν κάμνει, πρὶν πάντας ἐρωῆσαι πολέμοιο.

vers unique sur Mérionès, le cinquième combattant ; et l'on tire au sort. Il s'agit donc d'un passage didactique, le seul qui se trouve dans l'Iliade ; et si par là déjà il annonce Hésiode, la ressemblance, comme on le verra plus tard, va jusque dans le détail. Nestor commence par dire à son fils qu'il n'a pas besoin d'instruction, mais que ses chevaux sont les plus lents ; que les autres ont des chevaux plus rapides, mais qu'ils ne savent pas (μητίσασθαι) bien conduire. Cet enchaînement, pour le dire en passant, n'a pas de quoi surprendre ; la double antithèse est au contraire une marque d'authenticité. Nestor, alors, en reprenant ce mot μητίσασθαι, poursuit : « Mais viens, mon ami, pénètre-toi d'adresse (μῆτιν) de toute sorte, afin que les prix ne t'échappent point. C'est par l'adresse que vaut le bûcheron bien plus que par la force ; c'est encore par l'adresse que le pilote sur la mer foncée dirige le rapide vaisseau luttant avec les vents ; et c'est par l'adresse que l'aurige l'emporte sur l'aurige. Mais — et c'est ici que le raisonnement devient intéressant — celui qui, se fiant à ses chevaux et à son chariot, roule vaguement en long et en large, ses chevaux errent sur la piste et il ne les tient plus ; mais quiconque connaît les ruses, quoique menant des chevaux inférieurs, il garde toujours les yeux sur la borne et passe tout près, il ne quitte point la ligne où il s'engage d'abord en maniant les rênes de cuir, mais il conduit d'une main sûre et guette celui qui le précède » (1). Un passage pareil, se trouvât-il dans un contexte

(1) Ψ 313. ἀλλ' ἄγε δὴ σὺ φίλος, μῆτιν ἐμβάλλεο θυμῷ
παντοίην, ἵνα μή σε παρεκπροφύγῃσιν ἄεθλα.
μήτι τοι δρυτόμος μέγ' ἀμείνων ἠὲ βίηφι·
μήτι δ' αὖτε κυβερνήτης ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ
νῆα θοὴν ἰθύνει ἐρεχθομένην ἀνέμοισι·
μήτι δ'ἡνίοχος περιγίγνεται ἡνιόχοιο.
ἀλλ' ὃς μέν θ' ἵπποισι καὶ ἅρμασι οἷσι πεποιθὼς
ἀφραδέως ἐπὶ πολλὸν ἑλίσσεται ἔνθα καὶ ἔνθα,
ἵπποι δὲ πλανόωνται ἀνὰ δρόμον, οὐδὲ κατίσχει·
ὃς δέ κε κέρδεα εἰδῇ ἐλαύνων ἥσσονας ἵππους,
αἰεὶ τέρμ' ὁρόων στρέφει ἐγγύθεν, οὐδέ ἑ λήθει
ὅππως τὸ πρῶτον τανύσῃ βοέοισιν ἱμᾶσιν
ἀλλ' ἔχει ἀσφαλέως καὶ τὸν προὔχοντα δοκεύει.

plus suspect que ce n'est le cas ici, prouverait à lui seul combien il y avait de difficulté à exprimer des idées générales, car une phrase comme celle sur le chariot mal conduit n'est point un hasard. Pour le reste le procédé est le même que dans le passage précédent : Pénètre-toi d'adresse et tu vaincras ; quiconque est pénétré d'adresse triomphe. Cette seconde phrase est d'abord appliquée au cas particulier, puis redite sous forme d'antithèse : Une conduite habile perd de bons chevaux, une conduite inhabile en fait triompher de mauvais. Ce qui est nouveau, c'est la série des cas énumérés avec la répétition du mot abstrait μῆτις : nous retrouverons tout cela plus tard.

(3) Deux textes de l'Odyssée nous mènent plus loin : il y a dans tous deux ce même procédé d'appliquer une vérité générale au cas spécial. Ce qui distingue le premier, c'est que le cas spécial n'est autre que celui de l'orateur même, d'Ulysse. Il s'adresse à un des prétendants, qui, dit-il, lui paraît être un homme intelligent : « C'est pourquoi je parlerai, et toi, fais attention et écoute-moi. La terre ne nourrit rien de plus chétif que l'homme, entre tout ce qui respire et se meut. Car tant que les dieux — l'antithèse commence — lui donnent la force et que ses genoux tiennent ferme, il dit que jamais il ne souffrira de mal à l'avenir ; mais quand alors aussi les bienheureux dieux lui créent des malheurs, il les supporte aussi malgré lui d'un cœur patient. Car tel le jour que fait paraître le père des dieux et des hommes, tel l'esprit des hommes terrestres. Car moi aussi jadis j'allais être prospère parmi les hommes ; mais je fis beaucoup de choses atroces, me laissant aller à la force et à la violence, et me fiant à mon père et à mes parents. Donc que personne absolument ne méprise la justice, mais qu'il possède en silence quels qu'ils soient les dons des dieux. De même je vois les prétendants faire des choses atroces... » (1). On croi-

(1) σ 129. τοὔνεκά τοι ἐρέω, σὺ δὲ σύνθεο καί μευ ἄκουσον·
οὐδὲν ἀκιδνότερον γαῖα τρέφει ἀνθρώποιο

rait voir en ce passage des réflexions personnelles : Ulysse aurait conscience d'avoir expié ses fautes par de longues misères, et nous aurions ici sa confession. Le contexte, pour ne pas dire le caractère général d'Ulysse dans l'Odyssée, n'admet point cette interprétation. Il est déguisé en mendiant, et cette misère apparente est un argument pour montrer aux prétendants la certitude d'une vengeance à venir. La pensée est donc ici un peu plus compliquée qu'auparavant, mais de même caractère : vérité générale, développement sous forme d'antithèse, exemple, application. Deux choses sont à remarquer, c'est d'abord que l'antithèse ici est dans l'expression seulement : Ulysse ne distingue pas les deux états de l'homme, mais il appuie sur ce que l'un et l'autre sont à supporter également. Nous voyons là un trait essentiel de l'esprit grec, c'est d'exprimer sous forme antithétique même les idées qui ne le sont pas. Ensuite retenons le mot qui sert à revenir au cas particulier, οἷα (ou ὡς), *de même* : il se retrouve à chaque page de ces poèmes après une phrase générale, car partout c'est l'application et non la pensée qui importe.

(4) Le deuxième passage développe une idée qui se retrouve ailleurs chez Homère (1) ; c'est la diversité des talents accor-

πάντων ὅσσα τε γαῖαν ἔπι πνείει τε καὶ ἕρπει.
οὐ μὲν γάρ ποτέ φησι κακὸν πείσεσθαι ὀπίσσω
ὄφρ' ἀρετὴν παρέχωσι θεοὶ καὶ γούνατ' ὀρώρῃ.
ἀλλ' ὅτε δὴ καὶ λυγρὰ θεοὶ μάκαρες τελέσωσι,
καὶ τὰ φέρει ἀεκαζόμενος τετληότι θυμῷ.
τοῖος γὰρ νόος ἐστὶν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων
οἷον ἐπ' ἦμαρ ἄγῃσι πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε.
καὶ γὰρ ἐγώ ποτ' ἔμελλον ἐν ἀνδράσιν ὄλβιος εἶναι,
πολλὰ δ'ἀτάσθαλ' ἔρεξα βίῃ καὶ κάρτεϊ εἴκων,
πατρί τ' ἐμῷ πίσυνος καὶ ἐμοῖσι κασιγνήτοισι
τῷ μή τίς ποτε πάμπαν ἀνὴρ ἀθεμίστιος εἴη,
ἀλλ' ὅ γε σιγῇ δῶρα θεῶν ἔχοι, ὅττι διδοῖεν.
οἷ' ὁρόω μνηστῆρας ἀτάσθαλα μηχανόωντας

Les vers 130-1 semblent être un dicton, voir P 446. Pour le sens de 138, tel que je l'explique dans ma version, voir ρ 419.

(1) Voir Δ 320, N 730 suiv. Ce dernier passage, cité plus bas, p. 44, note 1, développe la pensée par trois exemples, introduits chaque fois par ἄλλῳ.

dés aux hommes. Un des Phéaciens vient de dire à Ulysse qu'il fait bien de ne pas vouloir s'essayer avec eux au jeu du disque, car il a plutôt l'air d'un pirate que d'un athlète. Ulysse répond : « Étranger, ce n'est pas bien, ce que tu as dit là : tu sembles un méchant homme. Ainsi, ce n'est point à tous les hommes que les dieux donnent leurs grâces, beauté, intelligence, éloquence. Car tel homme est plus chétif par la taille, mais Dieu couronne ses propos d'une forme charmante, et les autres le regardent avec ravissement ; il parle fermement et avec une douce modestie, il brille dans l'assemblée, et lorsqu'il marche à travers la ville, ils le contemplent comme un dieu. Mais tel autre ressemble aux immortels par la taille, mais la grâce n'entoure point d'une couronne ses propos. De même toi, tu as une taille admirable... » (1). Même procédé, on le voit, que dans les passages précédents ; même rôle, et, pour revenir au cas particulier, même tournure.

Et voilà tout — ou presque tout — ce qui se trouve d'idées générales dans Homère, exprimées directement et avec quelque étendue. On y ajoutera, si l'on veut, quelques antithèses comme celles sur l'homme cruel et l'homme aimable : « Qui lui-même est cruel et a de cruelles pensées, tous les mortels appellent des malheurs sur sa tête pour le reste de sa vie, et, même mort, tous se raillent de lui. Mais celui qui lui-même est bon et a de bonnes pensées, les étrangers portent sa gloire au loin parmi tous les hommes, et beaucoup le disent

(1) θ 166. ξεῖν' οὐ καλὸν ἔειπες · ἀτασθάλῳ ἀνδρὶ ἔοικας.
οὕτως οὐ πάντεσσι θεοὶ χαρίεντα διδοῦσιν
ἀνδράσιν, οὔτε φυὴν οὔτ' ἂρ φρένας οὔτ' ἀγορητύν.
ἄλλος μὲν γάρ τ' εἶδος ἀκιδνότερος πέλει ἀνήρ,
ἀλλὰ θεὸς μορφὴν ἔπεσι στέφει, οἱ δέ τ' ἐς αὐτὸν
τερπόμενοι λεύσσουσιν · ὁ δ' ἀσφαλέως ἀγορεύει
αἰδοῖ μειλιχίῃ, μετὰ δὲ πρέπει ἀγρομένοισιν,
ἐρχόμενον δ' ἀνὰ ἄστυ θεὸν ὣς εἰσορόωσιν.
ἄλλος δ' αὖ εἶδος μὲν ἀλίγκιος ἀθανάτοισιν,
ἀλλ' οὔ οἱ χάρις ἀμφιπεριστέφεται επέεσσιν,
ὡς καὶ σοὶ εἶδος μὲν ἀριπρεπές

homme de bien » (1). Ainsi se termine un discours de Pénélope qui fait faire à Ulysse encore déguisé les honneurs de la maison. Ajoutons encore quelques vers sur le bavardage et sur l'hospitalité (2). Somme toute, assez peu de chose.

Il faut dire ici un mot de certains passages — ils sont au nombre de quatre — où la pensée morale prend une forme plus concrète. Conte, allégorie, mythe moral, ces noms s'y appliquent également bien ou mal, selon la façon dont on les envisage. C'est un procédé d'expression encore plus éloigné de l'abstraction, telle que nous la comprenons, que les antithèses de tout à l'heure. Le mot n'a pas une valeur abstraite, il représente un personnage. Néanmoins il s'agit ici d'idées générales ; c'est ce qui ressort à la fois des textes et de leur contexte, c'est-à-dire de la façon dont ils sont utilisés dans une argumentation et ramenés à un cas spécial, tout comme ceux que nous venons de voir. Ainsi Phénix, pour réconcilier Achille avec Agamemnon, dit au Péléide que les hommes en priant fléchissent même les dieux ; et reprenant ce mot *prier* (λισσόμενοι), il parle alors des Prières (Λιταί) qui guérissent les égarements des hommes (3). De même, Agamemnon rejette la faute de l'enlèvement de Briséis sur Zeus, qui l'aurait égaré (ἔμβαλον ἄτην) ; sur quoi il décrit la déesse Égarement (Ἄτη), en jouant aussi sur le verbe (ἀᾶται) (4). Nous avons vu Nestor se permettre un enchaînement pareil avec le mot μῆτις ; plus tard Hésiode en fera autant. La façon dont Homère revient de ces antithèses générales au cas particulier nous a occupé également. On lira maintenant

(1) τ 329. ὃς μὲν ἀπηνὴς αὐτὸς ἔῃ καὶ ἀπηνέα εἰδῇ,
τῷ δὲ καταρῶνται πάντες βροτοὶ ἄλγε' ὀπίσσω
ζωῷ, ἀτὰρ τεθνεῶτι γ' ἐφεψιόωνται ἅπαντες·
ὃς δ' ἂν ἀμύμων αὐτὸς ἔῃ καὶ ἀμύμονα εἰδῇ,
τοῦ μέν τε κλέος εὐρὺ διὰ ξεῖνοι φορέουσιν
πάντας ἐπ' ἀνθρώπους, πολλοί τέ μιν ἐσθλὸν ἔειπον.

(2) Υ 248 (très discuté) ; ξ 56.

(3) I 496 *suiv.*

(4) T 86 *suiv.*

sans surprise deux passages d'ailleurs fameux, l'un de l'Iliade, l'autre de l'Odyssée. « Car c'est ainsi que les dieux ont filé la vie des pauvres mortels : elle est malheureuse, tandis qu'eux sont sans souci. Car sur le seuil de Zeus reposent deux urnes, où sont les choses qu'il donne, dans l'une des malheurs, dans l'autre des bonheurs. Celui auquel Zeus, qui se plaît au tonnerre, donne en mélangeant, a parfois du mal et parfois du bien : mais celui auquel il donne des supplices, il le rend défiguré, et une faim monstrueuse le chasse à travers la terre divine ; il erre sans honneur des dieux ni des hommes. De même les dieux donnèrent à Pélée aussi... » (1) « Étranger, à la vérité les songes sont prodigieux et d'un langage confus, et toutes ces choses ne s'accomplissent point pour les hommes. Car il y a deux portes aux faibles songes ; les unes sont faites de corne et les autres d'ivoire. Ceux qui passent à travers l'ivoire scié, trompent et n'apportent que des mots sans issue ; mais ceux qui passent au dehors à travers la corne polie, ceux-là se vérifient quand un homme y regarde bien. Mais pour moi ce n'est point de là, je pense, que m'est venu ce songe terrible. » (2)

(1) Ω 525. ὡς γὰρ ἐπεκλώσαντο θεοὶ δειλοῖσι βροτοῖσι
ζώειν ἀχνυμένοις · αὐτοὶ δέ τ' ἀκηδέες εἰσί.
δοιοὶ γάρ τε πίθοι κατακείαται ἐν Διὸς οὔδει
δώρων οἷα δίδωσι, κακῶν, ἕτερος δὲ ἑάων·
ᾧ μέν κ' ἀμμίξας δώῃ Ζεὺς τερπικέραυνος,
ἄλλοτε μέν τε κακῷ ὅ γε κύρεται, ἄλλοτε δ' ἐσθλῷ·
ᾧ δέ κε τῶν λυγρῶν δώῃ, λωβητὸν ἔθηκε,
καί ἑ κακὴ βούβρωστις ἐπὶ χθόνα δῖαν ἐλαύνει
φοιτᾷ δ' οὔτε θεοῖσι τετιμένος οὔτε βροτοῖσιν.
ὡς μὲν καὶ Πηλῆϊ θεοὶ δόσαν ἀγλαα δῶρα

(2) τ 560. ξεῖν' ἦ τοι μὲν ὄνειροι ἀμήχανοι ἀκριτόμυθοι
γίγνοντ', οὐδέ τι πάντα τελείεται ἀνθρώποισι.
δοιαὶ γάρ τε πύλαι ἀμενηνῶν εἰσὶν ὀνείρων·
αἱ μὲν γὰρ κεράεσσι τετεύχαται, αἱ δ' ἐλέφαντι·
τῶν οἳ μέν κ' ἔλθωσι διὰ πριστοῦ ἐλέφαντος,
οἵ ῥ' ἐλεφαίρονται, ἔπε' ἀκράαντα φέροντες·
οἳ δὲ διὰ ξεστῶν κεράων ἔλθωσι θύραζε,
οἵ ῥ' ἔτυμα κραίνουσι, βροτῶν ὅτε κέν τις ἴδηται.
ἀλλ' ἐμοὶ οὐκ ἐντεῦθεν οἴομαι αἰνὸν ὄνειρον
ἐλθέμεν

Tous ces passages, je l'ai dit, se trouvent dans les discours; tous ont un but pratique, en ce qu'ils se rattachent à une question précise qui fait le sujet du discours. Ce ne sont point des méditations, ce ne sont point non plus, à l'exception des morceaux allégoriques, des passages qui plaisent en eux-mêmes. Les généralités dans Homère n'existent que par rapport au fait particulier. Mais ils ont pour nous un autre intérêt : tout cela exprime une façon de penser. Il est des gens, par exemple, qui juxtaposent les idées et chez lesquels l'une suggère l'autre selon des associations de sentiment. Ce n'est point le cas ici. On distingue les faits particuliers, on les érige en principe, on généralise et on a des formules. Aussi le raisonnement, plus ou moins imparfait, il est vrai, s'impose-t-il à tout le monde, et la pensée tend à revêtir cette forme. S'il n'y a point encore là de syllogisme, si les rapports du général au particulier restent vagues, si l'on va et vient de l'un à l'autre, si l'on fait passer une conclusion pour une prémisse et si les étapes du raisonnement ne sont point encore établies, néanmoins ces rapports existent et le syllogisme se dessine. De plus, nous avons vu une antithèse qui n'existe que dans l'expression : c'est là la marque d'un esprit pour lequel la forme et l'idée ont des droits égaux et, s'il faut décider entre elles, c'est celle-là qui l'emporte. Car la forme ainsi conçue est toujours claire ; et puisque l'on ne s'exprime qu'en public, la clarté et la forme sont ce qui importe le plus. De tout cela il résulte que pour Homère la réflexion générale n'a aucun caractère poétique, qu'elle a une fonction mal définie, mais toutefois, de sa nature, logique.

Revenons maintenant à ces formules longues d'un vers ou de moins et aux règles de la poésie épique. Pas plus que les passages que nous venons d'étudier les formules ne se rencontrent dans la partie narrative, dans celle qui revient au poète. Nous en avons maintenant une nouvelle raison : pour se servir d'expressions générales il faut être orateur et discuter

un plan d'action. Or le poète ne raisonne pas : il raconte une histoire. Il est vrai que çà et là on peut relever une phrase de ce genre, mais c'est plutôt un renseignement qu'une généralité. « Les dieux sont plus forts que les hommes, » dit-il quelque part (1). « Car les dieux immortels, même quand ils habitent très loin, ne sont pas inconnus les uns des autres, » nous explique le poète, lorsqu'Hermès et Kalypsô font preuve d'une amitié dont nous ne savions rien (2). De même lorsque Télémaque ne reconnaît point Athéné : « car les dieux ne se révèlent pas à tout le monde » (3). On pourrait, à ce propos, se demander si le poète ne fait pas de différence lorsque la narration est en discours, comme celle d'Ulysse chez Alcinous. Non : c'est bien Ulysse qui parle, mais le caractère narratif suffit à écarter ces γνῶμαι (4), sauf évidemment dans les discours qu'Ulysse lui-même rapporte (5).

(1) Φ 264.

(2) ε 79.

(3) π 161. οὐ γάρ πως πάντεσσι θεοὶ φαίνονται ἐναργεῖς. Ces passages se rapprochent pour le caractère d'un vers comme δ 229, où l'on nous apprend que c'est en Égypte que se trouvent le plus de plantes médicinales. Une exception, mais qu'on écarte sans peine, à cette impersonnalité du poète se trouve dans la Patroclie (Π 688). Si Patrocle avait suivi le conseil d'Achille (Π 87), nous dit le poète, il ne serait pas allé au devant de la mort : « Mais toujours l'esprit de Zeus est plus fort que celui des hommes : lui qui effraie même un vaillant homme et lui enlève facilement la victoire, mais, une autre fois, il le pousse à se battre (?) : aussi lui excita-t-il, alors, le cœur dans la poitrine ».

ἀλλ' αἰεί τε Διὸς κρείσσων νόος ἠέ περ ἀνδρῶν. 688
ὅς τε καὶ ἄλκιμον ἄνδρα φοβεῖ καὶ ἀφείλετο νίκην 689
ῥηϊδίως, ὅτε δ' αὐτὸς ἐποτρύνῃσι μάχεσθαι· 690
ὅς οἱ καὶ τότε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἀνῆκεν 691

Les vers 689, 690 se retrouvent ailleurs dans un discours (P 177-8) ; 690 est intraduisible ; tous deux manquent dans les meilleurs manuscrits. Enfin, οἱ (v. 691) n'a pas de sens. Reste donc le vers 688, qui exprime une pensée générale du même genre que ceux cités dans mon texte.

(4) Comp. Φ 264 et ξ 306. Peut-être le poète n'eût-il pas dit (ξ 202 = ξ 568)

ἀλλ' οὐ γάρ τις πρῆξις ἐγίγνετο μυρομένοισιν.

Cette même pensée, presque mot pour mot, se trouve dans un discours d'Achille Ω 524. — Lorsque le caractère narratif disparaît et que celui de la ῥῆσις s'accentue, les sentences évidemment reprennent leur place. Voir p. ex. ι 5.

(5) Le rôle du poète s'est-il élargi dans l'épos postérieur sous ce rapport ? Là-dessus, seul un fragment nous renseigne, c'est le début d'un poème de Choerilos (Kinkel, p. 266, fg 1) où le poète envie ses devanciers de n'avoir eu qu'à parler pour être originaux. Mais, voir Arist., *Poet.* 1460a (ci-dessus, p. 25, note 1).

Passons aux discours. Tout d'abord, si nous nous reportons à ce que nous disions tout à l'heure de l'expression des idées générales, ces courtes sentences se distinguent des antithèses hésitantes et des allégories imparfaites en ce qu'elles sont plus simples et plus directes. D'autre part, la fréquence de ces formules doit nous donner une idée plus favorable de l'aptitude de la poésie homérique à exprimer les idées générales. Mais dès que nous les rapprochons les unes des autres, nous remarquons que le cercle d'idées qu'elles constituent est très restreint.

C'est d'abord le courage, la force, la jeunesse qu'on admire, et dont les avantages, étant incontestables, se traduisent en formules (1). « Amis, soyez hommes et ayez le cœur brave ! Respectez-vous dans les violentes batailles. Des hommes qui se respectent il en est plus qui restent saufs qu'il n'en tombe, mais les fuyards n'ont ni gloire ni défense ». Ces quatre vers reviennent deux fois dans l'Iliade (2). La colère et la puissance d'un roi sont passées en proverbe (3). On parle beaucoup des devoirs envers les hôtes, « car l'hôte vient de dieu » (4). On connaît bien les dangers du vin (5), c'est le seul plaisir qui paraisse dangereux. Traduisons au hasard quelques-unes de ces phrases : « Il vaut mieux être bon » (6). « La guerre est l'affaire des hommes » (7). « Un blessé ne peut se battre » (8). « La langue de l'homme est agile » (9). « On a vite assez de larmes » (10). « Autant d'hommes, autant de métiers » (11). Presque toutes ces phrases se rapportent aux relations qu'ont

(1) Ce sujet a été souvent traité : voir Schmidt, *Ethik der alten Griechen*; Nägelsbach, *Homerische Theologie*; Mahaffy, *Social Life in Greece*.
(2) E 529, *suiv.* — O 561. voir X 73.
(3) B 196.
(4) ζ 207, ξ 57.
(5) Z 261, ξ 464, φ 294 (voir Ameis u. Hentze, *Anh.*).
(6) I 256.
(7) Z 492 = Υ 137.
(8) Ξ 63.
(9) Υ 248.
(10) δ 103. voir Ω 524, κ 202, 568.
(11) ξ 228.

les hommes entre eux. Pour ce qui est en dehors, on dit à tout propos que les dieux sont très forts et Zeus le plus fort de tous. La vie humaine est misérable : cette pensée revient plusieurs fois (1), comme aussi une phrase qui l'explique : « Une fois que c'était fait, il reconnut sa folie » (2). Car dans l'éthique d'Homère, le succès va de soi, mais l'insuccès, l'échec restent obscurs et le malheur consiste à ne pouvoir les prévoir. Tout cela, évidemment, n'exclut nullement que les héros n'aient des sentiments, des motifs d'action, même des principes susceptibles d'être exprimés en formules; ils sont nombreux et divers, quoique peu complexes. Mais ils ne sont pas conscients et n'arrivent pas jusqu'à l'expression. Il est très frappant par exemple que Nestor, qui nous est représenté comme le sage par excellence et dont le manque de jeunesse serait presque compensé par son éloquence et sa sagesse, ne fasse pas plus de réflexions générales que les autres: il raconte souvent un de ses exploits, il n'exprime pas de pensées abstraites.

C'est déjà dire que le poète, en plaçant ces formules dans la bouche de ses personnages, n'obéit point à des raisons de psychologie. Leur valeur ne dépasse point leur contenu logique. On a prétendu le contraire (3) ; ce serait aux moments où le caractère des personnages paraîtrait avec le plus de netteté, aux moments critiques, qu'Homère leur ferait dire des maximes de ce genre. Où sont ces moments ? Partout et nulle part. Il est évident que dans un poème de vingt-quatre livres et dont on n'entend dans une séance que des épisodes, la question du moment critique devient fort embarrassante. D'ailleurs les faits disent tout le contraire. Une formule est au service de tout le monde : Agamemnon et Ajax, Phénix et Patrocle, Ménélas et Achille, Zeus et Ulysse tiennent les mêmes propos (4); Ulysse exprime devant Alcinous, puis devant Eumée, et dans

(1) P 446, σ 130, η 307.
(2) P 32 — Υ 198, v. I 250, Ψ 487.
(3) Voir Nitzsch, *Beiträge*, p. 275.
(4) E 531 — O 563, Λ 793 — O 404, P 32 — Υ 198, P 446 — σ 130.

des circonstances très différentes, le même désespoir de ce que la vie en somme est l'affaire d'un morceau de pain (1). Si les passages plus étendus, et que nous avons précédemment analysés, tenaient plutôt de l'argument que de la réflexion, à plus forte raison ces phrases toutes courtes n'expriment-elles point de ces vérités longtemps mûries par la pensée et l'expérience de celui qui les prononce. Cela serait trop de pensée. Aussi la précision avec laquelle, une fois le livre d'Homère fermé, tous ses personnages se détachent et vivent devant nos yeux, tient-elle non aux opinions qu'ils ont exprimées, mais aux actions qu'ils ont faites. Les opinions se ressemblent et forment une seule façon de penser. Les idées générales constituent un fonds commun ; comme les propositions antithétiques étudiées plus haut, ce sont des vérités évidentes reconnues de tous, des axiomes qu'on rattache aux faits et aux actes pour les rendre intelligibles ou pour les justifier. Jamais chez Homère on n'exprime une vérité immorale. Car comment le serait-elle ? On peut bien, comme dit Ulysse, commettre des crimes et des impiétés ; mais on n'en tire aucun avantage, tout au contraire. A supposer — et ceci n'est plus homérique, mais athénien, — que quelqu'un voulût les défendre, il s'agirait de persuader au public que le crime commis n'en était pas un, que l'impiété était après tout pieuse ; ce qui ne peut se faire qu'en invoquant des principes d'action généralement admis et des opinions courantes.

Les formules gnomiques ne sont donc point appropriées au caractère particulier du personnage qui les prononce. En revanche, elles sont étroitement rattachées à une chose particulière qu'elles contribuent à énoncer. Lorsqu'Achille, par exemple, se plaint que le bon et le mauvais soient également récompensés (2), il ne faut point lui attribuer le désespoir moral de l'homme de bien aux principes irréprochables et qui se trouve avoir échoué pour cette raison même. La remarque

(1) η 216, ρ 286.
(2) I 319, v. 333.

d'Achille est toute précise : il pense aux γέρα, aux prix que recevaient les chefs avant le partage du butin : Agamemnon lui a ravi le sien, et il s'écrie qu'on a beau se battre tous les jours, l'Atride ne vous en donne pas plus que si vous étiez resté chez vous. Bon et mauvais, c'est-à-dire courage et paresse, sont payés au même prix. — Et c'est toujours la même façon de procéder lorsqu'après une de ces formules toutes courtes, comme après les passages moraux plus étendus, Homère l'applique au cas particulier. Il emploie pour cela ὥς, *de même*, ou une forme de οἷος, *tel que* (1). Dans la Nékyia, Agamemnon raconte à Ulysse comment sa femme l'égorgea, et il ajoute : « Ainsi il n'est rien de plus terrible ni de plus affreux qu'une femme ». C'est la conclusion, croirait-on, qu'il tire de sa tragédie. Mais non ! C'est une opinion courante, une vérité admise et qui s'est réalisée une fois de plus. Et il poursuit : « De même elle aussi imagina une action honteuse. » Il dégage bien la morale de son récit, mais il ne s'y arrête pas et revient au fait. Quelques vers plus loin il revient sur la morale ; son discours débute ainsi : « C'est pourquoi, toi aussi, ne sois jamais bon même pour ta femme ! ne lui explique pas toutes tes pensées que tu connais bien, mais si tu lui dis une chose, cache-lui en une autre. *Mais toi*, Ulysse, *ce n'est point* par la main d'une femme que tu trouveras la mort (2) ». Un nouveau récit commence, et la

(1) P. ex. δ 166, 371 ; I 118, N 633, Ο 493, Π 516, Σ 111, Ζ 262. aussi β 230, où le vers 233, ὡς οὔ τις μέμνηται se traduit en général par une exclamation; comp. η 216-219.

(2) λ 427.

ὣς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικὸς
[ἥ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶν ἔργα βάληται]·
οἷον δὴ καὶ κείνη ἐμήσατο ἔργον ἀεικές.....

τῷ νῦν μήποτε καὶ σὺ γυναικί περ ἤπιος εἶναι 441
μηδ' οἱ μῦθον ἅπαντα πιφαυσκέμεν ὅν κ' εὖ εἰδῇς,
ἀλλὰ τὸ μὲν φάσθαι, τὸ δὲ καὶ κεκρυμμένον εἶναι.
ἀλλ' οὐ σοί γ' Ὀδυσεῦ φόνος ἔσσεται ἔκ γε γυναικός. 444

Le vers 428 ἐν πολλοῖς οὐ φέρεται ; il faut le supprimer. Mais certains éditeurs suppriment aussi 429 *suiv.*, partant de ce principe faux que la sentence est la conclusion du récit. Comp. θ 329.

pensée générale n'était en fin de compte qu'une façon de l'introduire. Encore dans ce passage la pensée générale est-elle appropriée au sort de celui qui l'exprime. Mais cela est tout à fait exceptionnel. Même placée en tête du discours, la sentence, au lieu d'annoncer la suite, est une formule d'introduction. Elle ne préoccupe pas l'orateur, il veut en venir à la question. C'est le cas notamment pour certains vers fameux que Zeus, trônant sur l'Olympe, dit aux dieux sur la vie des hommes. « Hélas, s'écrie-t-il, que les mortels accusent les dieux ! car c'est de nous, disent-ils, que viennent leurs misères, et voilà qu'eux-mêmes par leur crimes ils souffrent en plus du destin (ὑπὲρ μόρον). » On s'attendrait à ce que là-dessus le poète, saisi par la grandeur de la scène, continuât le tableau. Il ne s'y intéresse point. Si Zeus a parlé de la sorte, c'est qu'il « songeait à l'excellent Égisthe qu'Oreste égorgea » (1) ; aussi, après les trois vers de début qu'on vient de lire, poursuit-il ainsi : « De même, Égisthe maintenant a épousé la femme de l'Atride en plus du destin » (2). Rien de plus précis. Les hommes prétendent que le malheur vient des dieux; quelle erreur ! Égisthe, quoique averti, s'obstine à commettre l'adultère et court au devant du supplice. C'est presque de l'argumentation ; en tout cas il n'y a aucun intérêt, disons mieux, il n'y a pas conscience des questions qu'on a effleurées ; à tort ou à raison les contradictions entre le destin, les dieux, l'homme, le crime, le bonheur, ont pour Homère la valeur d'opinions courantes. D'autre part cette réflexion sur les hommes n'a rien à voir avec le caractère de Zeus. Le père des dieux et des hommes s'irrite plutôt qu'il ne réfléchit. Un autre passage de l'Iliade, également

(1) Voir α 30.

(2) α 32. Ὢ πόποι, οἷον δή νυ θεοὺς βρότοι αἰτόωνται.
ἐξ ἡμέων γάρ φασι κάκ' ἔμμεναι · οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ
σφῇσιν ἀτασθαλίῃσιν ὑπὲρ μόρον ἄλγε' ἔχουσιν,
ὡς καὶ νῦν Αἴγισθος ὑπὲρ μόρον Ἀτρεΐδαο
γῆμ' ἄλοχον.

fameux, parle de sa pitié, mais pour les chevaux immortels d'Achille ; c'est à leur propos que, « secouant la tête, il parla ainsi à lui-même : « Ah ! misérables, pourquoi vous donnâmes-nous au roi Pélée, un mortel ?... Car il n'est rien nulle part de plus misérable que l'homme entre tout ce qui respire sur terre et se meut » (1). Il s'attriste à voir avilir par l'usage des profanes les créatures divines ; car, que les hommes soient des profanes, la formule le dit, et l'humiliation est d'autant plus profonde qu'elle est évidente. Ce n'est donc point par conviction intime ni par pitié que Zeus constate la déraison humaine ; son caractère se montre non dans la pensée générale mais dans le sentiment que lui inspirent les coursiers d'Achille. On pourrait multiplier les exemples, cela n'en prouverait que mieux que les idées générales ne sont pas exprimées pour elles-mêmes, mais qu'elles encadrent des gestes et des faits auxquels leur importance est étroitement subordonnée (2).

Il s'ensuit que, en dehors des formules antithétiques et des allégories morales, il n'y a pas à proprement parler de développement d'idées générales. Les plus longuement exprimées tiennent en très peu de mots. Ainsi quand Polydamas dit à Hector : « Car à tel homme Dieu donna la pratique de la guerre, à tel la danse, à tel la cithare et le chant, et à tel Zeus qui retentit au loin met dans la poitrine la bonne intelligence, et beaucoup d'hommes en profitent, et il en sauve beaucoup, et mieux que personne il le sait lui-même » : tout le passage, et on pourrait l'allonger, se réduit facilement à un hexamètre qu'on retrouve ailleurs sur la diversité des

(1) P 443. ἆ δειλώ, τί σφωϊ δόμεν Πηλῆϊ ἄνακτι
θνητῷ ;
οὐ μὲν γάρ τί πού ἐστιν ὀϊζυρώτερον ἀνδρὸς 446
πάντων ὅσσα τε γαῖαν ἔπι πνείει τε καὶ ἕρπει. 447

Ce πού est assez frappant ; je ne saurais me décider entre la valeur locative et la valeur assévérative.

(2) Il semble que l'épos postérieur ait employé les sentences avec des nuances psychologiques. Voir Panyasis chez Ath., B 36 *d*, 37 *a*, Kaibel (Teubner).

talents chez l'homme (1). De même les mots d'Ulysse : « Insensé à la vérité et lâche est l'homme qui s'avance pour disputer un prix à son hôte au milieu d'un peuple étranger » : c'est développer en plus de deux vers l'hémistiche qui précède : « Va-t-on se battre avec un ami ? » (2). D'ailleurs si l'on admet que les antithèses et les allégories ne sont que de simples développements d'idées générales, que ces développements sont vagues et n'ajoutent pas grand'chose à ces idées, on peut dire que celles-ci tiennent dans les formules courtes. Or il se pose à leur sujet une question assez curieuse et que par malheur on ne peut résoudre. Par courtes nous entendons un hexamètre ou moins ; et lorsqu'elles ont moins, il s'agit en général d'un hémistiche (3), c'est-à-dire de

⏑⏑ ⏑ — | ⏗ ⏖ | ⏗ ⏑⏑ | ⏗ ⏓.

Déplacez la division de la mesure et vous avez à peu près

⏖ ⏗ | ⏖ ⏗ | ⏑⏑ ⏗ | ⏓,

ou, pour employer la terminologie des métriciens, un vers parœmiaque. Pourquoi parœmiaque ? Parce que, selon quelques-uns, les sentences, les *paroimiai*, avaient souvent cette forme. D'autres contestent, non pas cette étymologie qui est évidente, mais le sens et l'étymologie du mot *paroimia* : et

(1) N 730. ἄλλῳ μὲν γὰρ ἔδωκε θεὸς πολεμήϊα ἔργα
[ἄλλῳ δ'ὀρχηστύν, ἑτέρῳ κίθαριν καὶ ἀοιδήν,]
ἄλλῳ δ'ἐν στήθεσσι τιθεῖ νόον εὐρύοπα Ζεὺς
ἐσθλόν, τοῦ δέ τε πολλοὶ ἐπαυρίσκοντ' ἄνθρωποι
καί τε πολέας ἐσάωσε, μάλιστα δὲ καὐτὸς ἀνέγνω.

Voir Δ 320. θ 167 *suiv.*, d'où il ressort que le vers précédent N 729

ἀλλ' οὔ πως ἅμα πάντα δυνήσεαι αὐτὸς ἑλέσθαι

rappelle une formule.

(2) θ 208. τίς ἂν φιλέοντι μάχοιτο ;
ἄφρων δὴ κεῖνός γε καὶ οὐτιδανὸς πέλει ἀνήρ,
ὅς τις ξεινοδόκῳ ἔριδα προφέρηται ἀέθλων
δήμῳ ἐν ἀλλοδαπῷ.

(3) Plus que l'hémistiche, p. ex. Λ 408, 793. δ 103. τ 328.

là-dessus il y a long à dire. D'autre part il est à peu près établi aujourd'hui que le vieux vers épique était précisément le demi-hexamètre ; bien des vers d'Homère ne se lisent que dans cette hypothèse (1). En rapprochant tout cela, il est permis de conclure qu'un hémistiche bien tourné a quelques chances d'être assez ancien et peut être d'origine populaire, — on s'en douterait à moins, — et que bien des sentences étaient pour Homère des dictons, pas autre chose. Dans ces cas il est évident que leur usage dans les discours s'expliquerait à merveille. Elles tiennent si peu de la conscience et de la réflexion individuelle qu'elles sont de toutes pièces l'œuvre du peuple ou de poètes plus anciens (2) ; et si Homère a peu de pensées générales et éprouve une difficulté à les développer, c'est que pour lui elles s'expriment en phrases courantes et toutes faites.

Pour achever de caractériser les idées générales de la poésie homérique, il nous reste à déterminer, comme nous l'avons fait pour les passages par l'étude desquels nous avons commencé, à quelle place la formule se rencontre habituellement. Quelquefois elle tient lieu de début ; et nous avons pu remarquer qu'il ne faut point pour cela en exagérer l'importance. Ce qui est beaucoup plus fréquent, c'est de la trouver avec la valeur d'un trait, à la fin soit d'un paragraphe soit d'un discours entier. La chose a son importance, parce que plus tard, chez les tragiques, c'est là un procédé constant. Il répond à une habitude de pensée durable, fondamentale

(1) Voir Bergk, *Gr. Litt. I*, p. 363, 383; Christ, *Metrik*, p. 25. Rossbach, d'ap. Hésychius, veut tirer le mot de παρ' οἶμον [comp. le προσοδιακόν à la forme ⏒ | ´⏑⏑ | ´⏑⏑ | ´⏒]. Pour la formation de ces adjectifs, voir Kühner-Blass, I, § 334-5 ; elle serait plutôt attique. Enfin, sur toute la question, voir Usener, *Altgriechischer Versbau*, p. 48 suiv., et Blass, *Bacchylidis Carmina*, præf. XXXIII. Je néglige ici la question du couplet qui reviendra à propos de l'Élégie. Quoique dans plusieurs cas deux vers se lisent à la suite, il y a là plutôt un hasard, semble-t il, qu'une habitude.

(2) Sur le dicton primitif, voir Ouvré, *Les formes littéraires de la pensée grecque*, p. 31 ; Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, III, p. 130.

peut-être. La sentence ainsi employée marque la ponctuation logique du discours. Poseidôn veut-il persuader à Junon de ne pas se mêler à la lutte qui s'engage entre Énée et Achille, il lui dit de se tenir à l'écart avec lui, « car la guerre est l'affaire des hommes » (1) ; puis, il lui explique que dans tous les cas les choses se passeront comme elle le désire. Ce sont là deux paragraphes qui se détachent grâce à la formule. De même pour le fameux vers d'Hector : « Un seul augure est bon, défendre la patrie » (2) : il vient à la fin d'une dizaine de vers sur un mauvais présage que lui avait fait remarquer son ami Polydamas, et la suite s'adresse à cet ami même. Sans doute on différera sur l'importance qui s'attache à des vers pareils ; elle varie naturellement. Quand Paris répond bravement aux reproches d'Hector, en disant qu'il est prêt à partir sur le champ, qu'il fera autant qu'il est en son pouvoir, « car on a beau s'élancer, on ne peut se battre qu'autant qu'on peut » (3), nous avons affaire d'abord à une simple formule, mais d'autre part elle termine bien le discours, et cela seul, dans une poésie oratoire, était de nature à l'amener dans cet endroit. Homère se rendait-il compte de l'effet produit, je ne le pense pas : c'était pour lui une vague habitude de composition, comme l'attestent la fréquence du procédé, mais aussi et surtout certains passages où le rythme vaut plus que le sens. Les prétendants sur la pelouse devant la maison d'Ulysse s'exercent au disque et au javelot ; le héraut vient leur annoncer le dîner. « Jeunes gens, dit-il, puisque vous vous êtes amusés aux jeux, rentrez pour que nous préparions le repas ; car il est aussi bien de prendre le souper à temps » (4). Si l'on parle ici de naïveté homérique, il ne

(1) Υ 137. πόλεμος δ'ἄνδρεσσι μελήσει. Le même hémistiche dans la bouche d'Hector, s'adressant à Andromaque Z 492. Les commentateurs ont donc tort de traduire dans notre passage : *des mortels*. C'est, de la part de Poseidôn, un argument, si j'ose dire, *ad feminam*.

(2) M 243.

(3) N 787. πὰρ δύναμιν δ' οὐκ ἔστι καὶ ἐσσυμένον πολεμίζειν.

(4) ρ 174.

faut pas oublier qu'Euripide s'exprime de la même façon. Qu'on ne s'en étonne pas ; au contraire, il faut approuver Athènè, par exemple, lorsqu'elle donne à l'un de ses discours un début comme celui-ci : « Télémaque, tu ne seras par la suite ni lâche ni irréfléchi, si tant est que ton père t'a pénétré de sa noble force, tel qu'il était à accomplir sa tâche et sa parole. C'est pourquoi ton voyage ne sera ni vain ni inachevé. — Mais si tu n'es point issu de lui et de Pénélope, je n'espère point alors te voir accomplir ce que tu désires. Car rares sont les fils qui ressemblent à leurs pères ; la plupart sont pires, et rarement ils valent mieux que leur père. Mais puisque par la suite tu ne seras ni lâche ni irréfléchi... » (1). Cette formule introduite par γάρ, et qui, tout en donnant la raison de ce qui précède, fixe et termine l'argument ; ce vers sentencieux suivi d'une antithèse qui le développe, c'est le résumé de tout ce que nous avons vu (2).

(1) β 270. Τηλέμαχ' οὐδ' ὄπιθεν κακὸς ἔσσεαι οὐδ' ἀνοήμων,
εἰ δή τοι σοῦ πατρὸς ἐνέστακται μένος ἠύ,
οἷος κεῖνος ἔην τελέσαι ἔργον τε ἔπος τε.
οὔ τοι ἔπειθ' ἁλίη ὁδὸς ἔσσεται οὐδ' ἀτέλεστος.
εἰ δ' οὐ κείνου γ' ἐσσὶ γόνος καὶ Πηνελοπείης,
οὐ σέ γ' ἔπειτα ἔολπα τελευτήσειν ἃ μενοινᾷς.
παῦροι γάρ τοι παῖδες ὁμοῖοι πατρὶ πέλονται,
οἱ πλέονες κακίους, παῦροι δέ τε πατρὸς ἀρείους.
ἀλλ' ἐπεὶ οὐδ' ὄπιθεν κακὸς ἔσσεαι οὐδ' ἀνοήμων

(2) Voir Ameis et la Roche *ad* M 412. Les conjonctions les plus fréquentes sont γάρ, δέ, δέ τοι, γάρ τοι. Autres exemples de sentences achevant un paragraphe (†) ou un discours : Α 218 ; Β 118 †, 196 (texte ?), 204, [illegible] † ; Γ [illegible] ; Ε 531 — Ο 563 ; Η 282 ; Θ 143 ; Ι 25 †, 63 †, 312 †, 341 † ; Λ 390 †, [illegible], 514 ; Μ 412 ; Ν 72 † ; Ξ 63, 80 ; Ο 140, 204, 404 — Λ 793 †, Π [illegible] ; Ρ 32, 176 †, 446 † ; Σ 100 †, 309 ; Υ 131, 242 † ; Ω 301, 524 : α 351 †, 392 † ; γ 24, 147 † ; δ 103 †, 397 (un discours cité par Ménélas), 837 ; ε 212 ; ζ 29 † ; η 52 †, 307 ; θ 147 †, [illegible]-11 †, 400, 546 †, 585 ; ι 270 ; κ 306 † (narration d'Ulysse), 568 † (id.), 574 † (id.) ; λ [illegible] ; ν 15, 142 †, 213 † ; ξ 156 †, 228 †, 444 ; ο 20 †, 54, 78 †, 394 †, 421 † ; π [illegible], 211, [illegible] (un discours cité par Ulysse), 447 ; ρ 189 †, 246, [illegible], [illegible], 347, [illegible], 578 ; σ [illegible] et le développement, 591 † ; υ 195, 313 † ; ω 29 †. A en juger par cette liste, on croirait que les sentences se trouvent dans l'Iliade plutôt à la fin des discours ; dans l'Odyssée, au contraire, elles paraîtraient plutôt à l'intérieur, à la fin des paragraphes, souvent aussi comme entre parenthèses ou comme transition. Cela cadre bien avec le caractère des deux épopées. Devant Troie, l'éloquence est

Quant à la poésie, les phrases qu'on vient de lire n'ont pas grand'chose de commun avec elle. Les idées générales, tout au contraire du poète indien que nous avons étudié, n'intéressent point Homère et n'éveillent chez lui ni le sentiment ni l'imagination. Comment le feraient-elles? Ce sont des formules, et, pour les développer, il n'a qu'une rhétorique rudimentaire. On s'attendrait par exemple à trouver des comparaisons. De tout temps et partout le moraliste a trouvé dans la nature l'image concrète et colorée de sa réflexion. Mais d'abord pour Homère l'action humaine est tout le sujet; la nature en forme donc le cadre. Ensuite la comparaison chez lui ne répond point à un besoin d'expliquer une chose par une autre, mais elle est un ornement assez splendide et le luxe d'une imagination pressée de vivre et de jouir (1). Lorsqu'alors il s'agit de réfléchir, elle est tout à fait exceptionnelle. On pensera sans doute à certains vers de l'Iliade souvent cités : « Fils de Tydeus, grand de cœur, pourquoi me demandes-tu ma génération? Telle la génération des feuilles, telle celle des hommes. Pour les feuilles, quand un vent les répand par terre, la forêt grandissante en pousse d'autres et l'heure du printemps survient. De même la génération des hommes ; l'une pousse et l'autre périt. » (2) Cette image se retrouve dans l'Iliade; ces vers ont inspiré une élégie à Mimnerme, une autre à Simonide et un chœur à Aristophane.

plus nette, plus précise; dans l'Odyssée, on se raconte de longues histoires. Là, le parler des personnages est plus formel ; ici, c'est un entretien au caractère narratif. Cependant, je n'ai pas osé développer cette différence, ni mettre trop en relief ce trait de rhétorique chez Homère. En effet, on ne saurait le faire que si les discours à sentences finales étaient, par rapport aux autres, plus nombreux ou plus importants, et que l'on pût ainsi les traiter de caractéristiques. Or le contraire est vrai ; l'usage de la sentence est donc encore une affaire de hasard. Plus tard, tout cela se développe, et nous constaterons alors que, dès Homère, il y a eu une tendance à faire de la poésie morale un simple emploi logique.

(1) Nitzsch, *Sagenpoesie*, p. 73.

(2) Z 145.

En effet c'est l'unique passage d'Homère où une pensée générale et le sentiment de la nature se rencontrent.

Mais, s'il est admirable, la raison — et c'est par là que je voudrais terminer — en est ailleurs. Chez un Grec, ils évoquent l'image de Glaucos, fils de Hippolochos, qui, dans la fleur de l'âge et en armure d'or, s'avance pour combattre Diomède. On se souvient de l'épisode. Diomède, à l'entendre décliner ses ancêtres et ses titres, reconnait en lui le rejeton d'une maison longtemps amie. Ils échangent leurs armures ; Glaucos donne les siennes qui sont d'or en échange du bronze de Diomède, et court, tout jeune encore, à la mort. Voilà le côté vraiment homérique du passage : c'est la scène, la vie, l'action. Elle est simple, et partant générale. Si chez le poète indien la pensée est humanisée par l'image, Homère, en parlant de l'homme et de la personne, crée le type ; non la pensée, mais l'homme, si j'ose dire, est généralisé. Et là, où le poète philosophique, lorsqu'il envoyait son héros à la lutte, lui inspirait l'idée de la fatalité éternelle et immuable, Hector dit à son épouse : « Femme étrange, n'afflige pas trop mon cœur ! car nul homme ne dépassera le destin pour me jeter à Hadès ; et la destinée, je dis que personne parmi les hommes n'y échappe, ni le lâche. ni même le brave. quand une fois elle arrive. » (1)

(1) Z 486.

II

HÉSIODE

A côté de l'épos narratif, impersonnel, voici la poésie didactique dont le but, au contraire, est d'instruire, et où le poète expose des idées personnelles. Lors même qu'il emprunte à la tradition l'enseignement qu'il donne, il le fait sien par l'expression ; il parle avec autorité ; il tire de lui-même la matière de son art. De tels poèmes, la Grèce en possédait un grand nombre : notamment une *Théogonie*, où sont exposées les générations des dieux ; puis un *Catalogue de Femmes*, des femmes qui, mortelles, étaient devenues mères de héros ; *les Éées*, œuvre obscure, mais qui était elle aussi un catalogue de femmes ; l'*Ornithomancie* ou l'art de tirer les présages du vol des oiseaux ; un livre intitulé les *Préceptes de Chirôn*, où le Centaure dans les solitudes du Pélion donnait des leçons de morale au jeune Achille ; les *Travaux et les Jours*, dont le sujet s'énonce moins facilement (1). Toutes ces œuvres et bien d'autres encore portèrent de bonne heure le nom d'Hésiode (2) ;

(1) Pour le texte, j'ai dû avoir recours au livre de M. Dimitrijević, *Studia Hesiodea*, et à divers essais de M. Rzach dans les revues autrichiennes et allemandes, surtout dans les *Wiener Studien*. Les deux dernières éditions, Kirchoff (Berlin, 1889) et Sittl (dans la Ζωγράφειος Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη, tome III, Athènes, 1889), n'apportent pas grand'chose à la solution de toutes ces questions si discutées. La vieille édition de Gœttling-Flach ne répond plus aux besoins de la critique moderne. — Je ne donne, dans les notes, que le nom de l'éditeur.

(2) Welcker voulait (*Die Hesiodische Theogonie*, p. 5) que ce mot, qu'il traduit par « lanceur d'odes », signifiât « chanteur » dans l'école béotienne. Peppmüller (*Hesiodos*, Berlin 1896, essais et traduction en vers allemands des œuvres) imagine toute une biographie du poète. Autrefois Susemihl traduisait « *metteur sur le chemin* ».

peut-être. La sentence ainsi employée marque la ponctuation logique du discours. Poseidôn veut-il persuader à Junon de ne pas se mêler à la lutte qui s'engage entre Énée et Achille, il lui dit de se tenir à l'écart avec lui, « car la guerre est l'affaire des hommes » (1) ; puis, il lui explique que dans tous les cas les choses se passeront comme elle le désire. Ce sont là deux paragraphes qui se détachent grâce à la formule. De même pour le fameux vers d'Hector : « Un seul augure est bon, défendre la patrie » (2) : il vient à la fin d'une dizaine de vers sur un mauvais présage que lui avait fait remarquer son ami Polydamas, et la suite s'adresse à cet ami même. Sans doute on différera sur l'importance qui s'attache à des vers pareils ; elle varie naturellement. Quand Paris répond bravement aux reproches d'Hector, en disant qu'il est prêt à partir sur le champ, qu'il fera autant qu'il est en son pouvoir, « car on a beau s'élancer, on ne peut se battre qu'autant qu'on peut » (3), nous avons affaire d'abord à une simple formule, mais d'autre part elle termine bien le discours, et cela seul, dans une poésie oratoire, était de nature à l'amener dans cet endroit. Homère se rendait-il compte de l'effet produit, je ne le pense pas : c'était pour lui une vague habitude de composition, comme l'attestent la fréquence du procédé, mais aussi et surtout certains passages où le rythme vaut plus que le sens. Les prétendants sur la pelouse devant la maison d'Ulysse s'exercent au disque et au javelot ; le héraut vient leur annoncer le dîner. « Jeunes gens, dit-il, puisque vous vous êtes amusés aux jeux, rentrez pour que nous préparions le repas ; car il est aussi bien de prendre le souper à temps » (4). Si l'on parle ici de naïveté homérique, il ne

(1) Υ 137. πόλεμος δ'ἄνδρεσσι μελήσει. Le même hémistiche dans la bouche d'Hector, s'adressant à Andromaque Z 492. Les commentateurs ont donc tort de traduire dans notre passage : *des mortels*. C'est, de la part de Poseidôn, un argument, si j'ose dire, *ad feminam*.

(2) M 243.

(3) N 787. πὰρ δύναμιν δ' οὐκ ἔστι καὶ ἐσσυμένον πολεμίζειν.

(4) ρ 174.

faut pas oublier qu'Euripide s'exprime de la même façon. Qu'on ne s'en étonne pas ; au contraire, il faut approuver Athènè, par exemple, lorsqu'elle donne à l'un de ses discours un début comme celui-ci : « Télémaque, tu ne seras par la suite ni lâche ni irréfléchi, si tant est que ton père t'a pénétré de sa noble force, tel qu'il était à accomplir sa tâche et sa parole. C'est pourquoi ton voyage ne sera ni vain ni inachevé. — Mais si tu n'es point issu de lui et de Pénélope, je n'espère point alors te voir accomplir ce que tu désires. Car rares sont les fils qui ressemblent à leurs pères ; la plupart sont pires, et rarement ils valent mieux que leur père. Mais puisque par la suite tu ne seras ni lâche ni irréfléchi... » (1). Cette formule introduite par γάρ, et qui, tout en donnant la raison de ce qui précède, fixe et termine l'argument ; ce vers sentencieux suivi d'une antithèse qui le développe, c'est le résumé de tout ce que nous avons vu (2).

(1) β 270. Τηλέμαχ' οὐδ' ὄπιθεν κακὸς ἔσσεαι οὐδ' ἀνοήμων,
εἰ δή τοι σοῦ πατρὸς ἐνέστακται μένος ἠύ,
οἷος κεῖνος ἔην τελέσαι ἔργον τε ἔπος τε.
οὔ τοι ἔπειθ' ἁλίη ὁδὸς ἔσσεται οὐδ' ἀτέλεστος.
εἰ δ'οὐ κείνου γ' ἐσσὶ γόνος καὶ Πηνελοπείης,
οὐ σέ γ' ἔπειτα ἔολπα τελευτήσειν ἃ μενοινᾷς.
παῦροι γάρ τοι παῖδες ὁμοῖοι πατρὶ πέλονται,
οἱ πλέονες κακίους, παῦροι δέ τε πατρὸς ἀρείους.
ἀλλ' ἐπεὶ οὐδ' ὄπιθεν κακὸς ἔσσεαι οὐδ' ἀνοήμων

(2) Voir Ameis et la Roche *ad* M 412. Les conjonctions les plus fréquentes sont γάρ, δέ, δέ τοι, γάρ τοι. Autres exemples de sentences achevant un paragraphe (†) ou un discours : A 218 ; B 118 †, 196 (texte ?), 204, 298 † ; Γ 108 ; E 531 — O 563 ; Π 282 ; Θ 143 ; I 25 †, 63 †, 312 †, 341 † ; Λ 390 †, 408, 514 ; M 412 ; N 72 † ; Ξ 63, 80 ; O 140, 204, 404 — Λ 793 †, Π 630 ; P 32, 176 †, 446 † ; Σ 106 †, 309 ; Υ 131, 242 † ; Ω 301, 524 : α 351 †, 392 † ; γ 24, 147 † ; δ 103 †, 397 (un discours cité par Ménélas), 837 ; ε 212 ; ζ 29 † ; η 52 †, 307 ; θ 147 †, 208-11 †, 480, 546 †, 585 ; ι 270 ; κ 306 † (narration d'Ulysse), 568 † (id.), 574 † (id.) ; λ 464 ; ν 15, 142 †, 213 † ; ξ 156 †, 228 †, 444 ; ο 20 †, 54, 78 †, 394 †, 421 † ; π 88, 211, 294 (un discours cité par Ulysse), 447 ; ρ 189 †, 246, 286, 320, 347, 485, 578 ; τ 328 et le développement, 591 † ; υ 195, 313 † ; ω 29 †. A en juger par cette liste, on croirait que les sentences se trouvent dans l'Iliade plutôt à la fin des discours ; dans l'Odyssée, au contraire, elles paraîtraient plutôt à l'intérieur, à la fin des paragraphes, souvent aussi comme entre parenthèses ou comme transition. Cela cadre bien avec le caractère des deux épos. Devant Troie, l'éloquence est

peut-être. La sentence ainsi employée marque la ponctuation logique du discours. Poseidôn veut-il persuader à Junon de ne pas se mêler à la lutte qui s'engage entre Énée et Achille, il lui dit de se tenir à l'écart avec lui, « car la guerre est l'affaire des hommes » (1) ; puis, il lui explique que dans tous les cas les choses se passeront comme elle le désire. Ce sont là deux paragraphes qui se détachent grâce à la formule. De même pour le fameux vers d'Hector : « Un seul augure est bon, défendre la patrie » (2) : il vient à la fin d'une dizaine de vers sur un mauvais présage que lui avait fait remarquer son ami Polydamas, et la suite s'adresse à cet ami même. Sans doute on différera sur l'importance qui s'attache à des vers pareils ; elle varie naturellement. Quand Paris répond bravement aux reproches d'Hector, en disant qu'il est prêt à partir sur le champ, qu'il fera autant qu'il est en son pouvoir, « car on a beau s'élancer, on ne peut se battre qu'autant qu'on peut » (3), nous avons affaire d'abord à une simple formule, mais d'autre part elle termine bien le discours, et cela seul, dans une poésie oratoire, était de nature à l'amener dans cet endroit. Homère se rendait-il compte de l'effet produit, je ne le pense pas : c'était pour lui une vague habitude de composition, comme l'attestent la fréquence du procédé, mais aussi et surtout certains passages où le rythme vaut plus que le sens. Les prétendants sur la pelouse devant la maison d'Ulysse s'exercent au disque et au javelot ; le héraut vient leur annoncer le dîner. « Jeunes gens, dit-il, puisque vous vous êtes amusés aux jeux, rentrez pour que nous préparions le repas ; car il est aussi bien de prendre le souper à temps » (4). Si l'on parle ici de naïveté homérique, il ne

(1) Υ 137. πόλεμος δ'ἄνδρεσσι μελήσει. Le même hémistiche dans la bouche d'Hector, s'adressant à Andromaque Z 492. Les commentateurs ont donc tort de traduire dans notre passage : *des mortels*. C'est, de la part de Poseidôn, un argument, si j'ose dire, *ad feminam*.

(2) M 243.

(3) N 787. πὰρ δύναμιν δ' οὐκ ἔστι καὶ ἐσσυμένον πολεμίζειν.

(4) ρ 174.

faut pas oublier qu'Euripide s'exprime de la même façon. Qu'on ne s'en étonne pas ; au contraire, il faut approuver Athènè, par exemple, lorsqu'elle donne à l'un de ses discours un début comme celui-ci : « Télémaque, tu ne seras par la suite ni lâche ni irréfléchi, si tant est que ton père t'a pénétré de sa noble force, tel qu'il était à accomplir sa tâche et sa parole. C'est pourquoi ton voyage ne sera ni vain ni inachevé. — Mais si tu n'es point issu de lui et de Pénélope, je n'espère point alors te voir accomplir ce que tu désires. Car rares sont les fils qui ressemblent à leurs pères ; la plupart sont pires, et rarement ils valent mieux que leur père. Mais puisque par la suite tu ne seras ni lâche ni irréfléchi... » (1). Cette formule introduite par γάρ, et qui, tout en donnant la raison de ce qui précède, fixe et termine l'argument ; ce vers sentencieux suivi d'une antithèse qui le développe, c'est le résumé de tout ce que nous avons vu (2).

(1) β 270. Τηλέμαχ' οὐδ' ὄπιθεν κακὸς ἔσσεαι οὐδ' ἀνοήμων,
εἰ δή τοι σοῦ πατρὸς ἐνέστακται μένος ἠύ,
οἷος κεῖνος ἔην τελέσαι ἔργον τε ἔπος τε.
οὔ τοι ἔπειθ' ἁλίη ὁδὸς ἔσσεται οὐδ' ἀτέλεστος.
εἰ δ'οὐ κείνου γ' ἐσσὶ γόνος καὶ Πηνελοπείης,
οὐ σέ γ' ἔπειτα ἔολπα τελευτήσειν ἃ μενοινᾷς.
παῦροι γάρ τοι παῖδες ὁμοῖοι πατρὶ πέλονται,
οἱ πλέονες κακίους, παῦροι δέ τε πατρὸς ἀρείους.
ἀλλ' ἐπεὶ οὐδ' ὄπιθεν κακὸς ἔσσεαι οὐδ' ἀνοήμων

(2) Voir Ameis et la Roche *ad* M 412. Les conjonctions les plus fréquentes sont γάρ, δέ, δέ τοι, γάρ τοι. Autres exemples de sentences achevant un paragraphe (†) ou un discours : A 218 ; B 118 †, 196 (texte ?), 204, 298 † ; Γ 108 ; E 531 — O 563 ; H 282 ; Θ 143 ; I 25 †, 63 †, 312 †, 341 † ; Λ 390 †, 408, 514 ; M 412 ; N 72 † ; Ξ 63, 80 ; O 140, 204, 404 — Λ 793 †, Π 630 ; P 32, 176 †, 446 † ; Σ 106 †, 309 ; Υ 131, 242 † ; Ω 301, 524 : α 351 †, 392 † ; γ 24, 147 † ; δ 103 †, 397 (un discours cité par Ménélas), 837 ; ε 212 ; ζ 29 † ; η 52 †, 307 ; θ 147 †, 208-11 †, 480, 546 †, 585 ; ι 270 ; κ 306 † (narration d'Ulysse), 568 † (id.), 574 † (id.) ; λ 464 ; ν 15, 142 †, 213 † ; ξ 156 †, 228 †, 444 ; ο 20 †, 54, 78 †, 394 †, 421 † ; π 88, 211, 294 (un discours cité par Ulysse), 447 ; ρ 189 †, 246, 286, 320, 347, 485, 578 ; τ 328 et le développement, 591 † ; υ 195, 313 † ; ω 29 †. A en juger par cette liste, on croirait que les sentences se trouvent dans l'Iliade plutôt à la fin des discours ; dans l'Odyssée, au contraire, elles paraîtraient plutôt à l'intérieur, à la fin des paragraphes, souvent aussi comme entre parenthèses ou comme transition. Cela cadre bien avec le caractère des deux épos. Devant Troie, l'éloquence est

un certain nombre de choses qui paraissent incohérentes.

Mais sur cette allégorie se sont greffés d'autres vers d'un genre assez différent ; rapprochés de plusieurs passages semblables, ils donnent au poème son caractère spécial. Jusqu'ici nous avons vu des paragraphes techniques où la pensée morale n'était qu'un détail, des mythes et une allégorie, eux aussi des paragraphes, mais où l'idée générale avait pris une forme dramatique. Ce qui tranche nettement sur tout cela, ce sont les vers où Hésiode adresse à son frère Persès des remontrances et des exhortations morales. A première vue, l'on se croirait en présence d'un autre poète, et l'on s'attendrait à ce que les deux œuvres, malgré le temps qui les a confondues, gardassent encore quelque trace d'une origine double, que par exemple elles se trouvassent réparties dans des paragraphes différents. Il n'en est rien. Dans les Travaux des champs, après avoir annoncé la règle générale du labourage et le sujet du chapitre, Hésiode somme son frère de travailler, il lui défend de traîner femme et enfants devant les portes des voisins, voire « comme tantôt » devant la sienne; car Persès n'aura rien, mais rien absolument. Persès et les travaux sont donc inséparables : l'exhortation morale et l'agriculture sont deux aspects d'un même sujet : les règles de la vie vont de pair avec celles du labourage. Mais le rapport de ces deux éléments varie. Dans les Travaux des champs, quoique le poète s'adresse à son frère, le sujet technique est au premier plan, et c'est là, disions-nous, ce qui explique la clarté de cette partie du poème. Dans les passages que nous allons étudier, le rapport est renversé, et même il s'agit uniquement d'idées abstraites. S'expriment-elles en apophthegmes, il est évident que leur arrangement importe peu ; il s'agira seulement de constater l'existence de formules dépareillées et leur rapprochement dans le poème d'Hésiode. Si au contraire nous trouvons des développements considérables ou bien encore une seule idée qui se poursuit tant bien que mal à travers plusieurs vers, nous avons affaire à un phénomène beaucoup plus compliqué : on veut exprimer

des idées abstraites et leur donner la forme de la poésie didactique.

Le cas le plus fréquent, c'est une suite de sentences où se répète le même mot, qui se rattachent les unes aux autres par des conjonctions de pure forme et qui se rapportent de près ou de loin à la même idée (1). Nous avons déjà rencontré de petits groupes pareils à la fin des paragraphes des Travaux des champs. Qu'un de ces groupes prenne un peu plus d'étendue et se rattache plus vaguement encore à ce qui précède, cela trahit déjà peut-être un effort (2) pour exposer une idée générale dans la forme didactique, ce sont des apophthegmes sur le même sujet et formant ensemble un morceau. Dix vers de ce genre traitent du mariage ; le mot y revient cinq fois, et sa lettre initiale, γ (3), paraît avoir déterminé le choix du vocabulaire, du reste assez bizarre. Ailleurs on trouve une dizaine de vers sur le voisin, suivi par un groupe plus petit sur les cadeaux (4). Dans ces passages, pas de suite, mais des préceptes au même sujet et comme enfilés sur une assonance ou sur un mot identique.

Un peu de logique, quoique mêlée à l'assonance, se trouve dans un morceau comme celui-ci. « Mais toi, rappelle-toi toujours notre recommandation et travaille, Persès, fils des dieux, pour que la faim te haïsse et que t'aime Déméter à la belle couronne, la vénérable, et qu'elle remplisse de vivres ton grenier. Car la faim est tout acquise à l'homme qui ne travaille point. Et les dieux et les hommes en veulent à qui vit sans travailler, pareil aux frelons pour son naturel, eux qui gaspillent la peine des abeilles, sans travailler, et la mangent ! Mais que les travaux (c'est-à-dire les travaux des champs) te soient chers pour les exécuter en bon ordre, afin que tes

(1) Voir Sitzler, *Theognidis Relliquiae*, p. 6 fin.

(2) 695-705.

(3) P. ex. μὴ γείτοσι χάρματα γήμῃς.

(4) 342-352 ; 353-360.

greniers soient remplis de vivres, fruits de la saison » (1). Là-dessus d'autres sentences, toutes faites de ce seul mot *travail* ; chacune débutant par une conjonction, à la valeur plutôt rythmique ; le tout finissant par la formule « Comme je te le prescris » (2). Sans doute on peut se demander à chaque pas s'il faut, oui ou non, continuer : Hésiode, lui, n'en éprouve pas le besoin. Il s'exprime en formules ; il en rapproche plusieurs et les place toutes au même plan sans savoir évidemment s'il s'arrêtera ou non. Qu'il les ait faites une à une ou recueillies éparses, cela n'a pas d'importance. L'essentiel, c'est de les trouver ainsi réunies, — réunies par quelqu'un et selon un instinct qui peu à peu commence à se faire sentir.

Cependant il est une idée qui hanta Hésiode, qu'il exprima à sa façon et à plusieurs reprises. Il s'agit tout d'abord d'un mot et de ses dérivés ; d'un substantif, personnifié ou non, et tantôt au singulier, tantôt au pluriel ; d'un verbe (3) ; d'un adjectif, composé ou non. Et comme tout cela, selon l'habitude, se trouve à quelques vers de distance ou dans une même phrase, il est déjà évident qu'on assiste moins à l'expression qu'à la formation, littéralement, d'une idée générale. Ce passage, pour l'étude que nous poursuivons, est capital. Nous sommes en présence peut-être de sentences réunies, mais aussi et surtout d'une pensée qui s'analyse. Cette pensée se traduit par le mot *dikè*.

(1) 298. ἀλλὰ σύ γ' ἡμετέρης μεμνημένος αἰὲν ἐφετμῆς
ἐργάζευ Πέρση, δῖον γένος, ὄφρα σε λιμὸς
ἐχθαίρῃ, φιλέῃ δέ σ' ἐυστέφανος Δημήτηρ
αἰδοίη, βιότου δὲ τεὴν πιμπλῇσι καλιήν.
λιμὸς γάρ τοι πάμπαν ἀεργῷ σύμφορος ἀνδρί.
τῷ δὲ θεοὶ νεμεσῶσι καὶ ἀνέρες, ὅς κεν ἀεργὸς
ζώῃ, κηφήνεσσι κοθούροις εἴκελος ὀργήν, (κ)
οἵτε μελισσάων κάματον τρύχουσι ἀεργοὶ
ἔσθοντες· σοὶ δ' ἔργα φίλ' ἔστω μέτρια κοσμεῖν
ὥς κέ τοι ὡραίου βιότου πλήθωσι καλιαί.

(2) V. 316.

(3) V. 39.

« Persès, dit-il au début d'un paragraphe, écoute *dikè* et ne nourris point *hybris.* » C'est la vieille antithèse, facile à développer avec quelques vers pour chaque membre. « Car *hybris* est mauvaise pour le pauvre hère ; et même l'homme de bien ne peut la supporter facilement, il fléchit sous son poids et tombe dans l'égarement. Mais il est une autre voie meilleure à prendre, celle qui mène aux *dikaia.* Et *dikè* l'emporte sur *hybris* en fin de compte. Qui l'a éprouvé, l'insensé, il le sait. » Traduisons *justice* et *orgueil,* sans nous faire d'illusion sur la valeur de la traduction : ce chemin qu'Hésiode conseille de prendre « dans une autre direction », c'est le chemin de la justice ; ce chemin mène aux choses justes (1).

Il poursuit alors et avec une de ces conjonctions de pure apparence : « Car aussitôt le serment court avec les *dikès* tortueuses ». C'est peut-être un apophthegme, qui, grâce à ce mot embarrassant, grâce aussi à une communauté d'idées, est venu se joindre aux vers précédents. Seulement le mot a changé de sens ; si nous savons ce qu'il signifie ici, c'est parce que nous apprenons ailleurs qu'Hésiode se plaint de décisions injustes portées dans un procès que son frère Persès lui avait intenté. Nous traduisons donc cette fois *jugements*, tout en remarquant qu'entre ceci et justice il y a une communauté d'idée.

« Et (il s'élève) un bruit de *Dikè* que traînent partout et tirent les hommes, mangeurs de cadeaux, et qui rendent les jugements par de tortueuses *dikès.* Et elle parcourt en larmes la ville et les champs du peuple, vêtue d'un nuage, portant malheur aux hommes qui la chassent, et ne la *dispensent pas droite* » (2). Donc, la Justice personnifiée est traînée par

(1) Comp. pour le sens de ce mot : Σ 508 ; λ 545 ; μ 540 ; τ 168.

(2) 213. Ὦ Πέρση, σὺ δ'ἄκουε δίκης μηδ' ὕβριν ὄφελλε.
ὕβρις γάρ τε κακὴ δειλῷ βροτῷ · οὐδὲ μὲν ἐσθλὸς
ῥηιδίως φερέμεν δύναται, βαρύθει δέ θ' ὑπ' αὐτῆς,
ἐγκύρσας ἄτησιν · ὁδὸς δ'ἑτέρηφι παρελθεῖν

terre par les juges qui obéissent à de fausses justices ; elle se venge sur ceux qui — et soudain la personnification s'arrête — la dispensent à tort et à travers (1).

Suit alors un passage qui, parce qu'il forme antithèse à ce qui précède et qu'il s'agit de description, est parfaitement clair. « Mais ceux qui donnent de droites *dikès* aux étrangers et aux citoyens et ne se départent point du *dikaion*, leur cité est prospère, etc. » (2). Ici nous traduisons de nouveau par *jugements* ou *verdicts*, et par *le juste*, c'est-à-dire le principe abstrait dont la *dikè* est une forme plus concrète.

Enfin, avec quelques vers assez difficiles, nous revenons sur ce deuxième membre de l'antithèse, donc nous revenons au premier et plus loin à l'*hybris* du début. « Mais ceux qui pratiquent le mauvais orgueil et les œuvres impies, à ceux-là Zeus, fils de Kronos, à la voix retentissante, met pour terme la *dikè*. Souvent une cité tout entière a souffert d'un méchant homme, qui commet le crime et trame des horreurs. Et sur eux le fils de Kronos fait descendre du ciel un grand désastre, etc. » (3). On saisit ici la dernière

κρείσσων ἐς τὰ δίκαια · δικὴ δ'ὑπὲρ ὕβριος ἴσχει
ἐς τέλος ἐξελθοῦσα · παθὼν δέ τε νήπιος ἔγνω.
αὐτίκα γὰρ τρέχει ὅρκος ἅμα σκολιῇσι δίκῃσιν.
τῆς δὲ δίκης ῥόθος ἑλκομένης ᾗ κ' ἄνδρες ἄγωσιν
δωροφάγοι, σκολιῇς δὲ δίκῃς κρίνωσι θέμιστας.
ἡ δ' ἕπεται κλαίουσα πόλιν καὶ ἤθεα λαῶν,
ἠέρα ἑσσαμένη, κακὸν ἀνθρώποισι φέρουσα,
οἵτε μιν ἐξελάσωσι καὶ οὐκ ἰθεῖαν ἔνειμαν.
οἳ δὲ δίκας ξείνοισι καὶ ἐνδήμοισι διδοῦσιν
ἰθείας καὶ μή τι παρεκβαίνουσι δικαίου

M. Flach supprime 220-1.

(1) On croirait devoir soupçonner le texte, mais l'indicatif au vers 224 — seul détail suspect — n'est pas impossible.

(2) V. 225 *suiv.*

(3) 238. Οἷς δ' ὕβρις τε μέμηλε κακὴ καὶ σχέτλια ἔργα,
τοῖς δὲ δίκην Κρονίδης τεκμαίρεται εὐρύοπα Ζεύς.
πολλάκι καὶ ξύμπασα πόλις κακοῦ ἀνδρὸς ἀπηύρα,
ὅστις ἀλιτραίνει καὶ ἀτάσθαλα μηχανάαται.
τοῖσιν δ' οὐρανόθεν μέγ' ἐπήγαγε πῆμα Κρονίων.

transformation du mot : c'est la justice vengeresse et divine. Trois autres morceaux complètent ce passage : un premier où Hésiode recommande cette *dikè* aux rois : il les menace de dix mille gardiens qui gardent les *dikès* et de la vierge *Dikè* qui dénonce auprès de Zeus les rois aux *dikès* tortueuses : un second, qui consiste en trois réflexions sur le même sujet ; un troisième, où Hésiode dit de nouveau à son frère d'écouter *dikè*, laquelle distingue l'homme des bêtes et qui, observée, donne la richesse, de même que violée elle livre la descendance à la misère. « Mais, dit le poète par une deuxième antithèse, la génération de l'homme qui garde son serment est plus prospère après lui » (1). Sur cette formule s'arrête le développement sur la justice.

C'est le chapitre le plus intéressant et le plus difficile du poème. Il est typique. Quel est au juste le lien entre les vers ? De quelle nature est cette poésie ? Il n'y a de certain, évidemment, que son existence même ; car, si les vers se rapportent tous à une même idée générale, l'allure au contraire en change souvent. L'antithèse entre *hybris* et *dikè* est complète et se tient parfaitement ; le vers sur le serment, encore qu'il s'y rattache d'une façon vague et que certainement il résume la suite, n'en reste pas moins isolé par la forme. Admettons donc, si l'on veut, que tout cela n'ait point été écrit d'un seul trait, de même que les Athéniens, dont c'était un livre d'école, y appréciaient les pensées plutôt que la logique. Est-ce à dire que notre passage n'est qu'un faisceau de boutades et qu'Hésiode, s'il l'eût voulu, y eût introduit un enchaînement plus strict, un ordre plus logique, un rythme plus continu ? Ce serait ignorer le texte. On a beau pousser le scepticisme, les cinq vers, d'ailleurs fort beaux, sur Dikè développent le vers sur le serment ; l'antithèse sur le peuple juste et prospère et le peuple injuste et misérable dérive directement des vers sur Dikè ; c'est sur « cette dikè » et sa

(1) 285. ἀνδρὸς δ' εὐόρκου γενεὴ μετόπισθεν ἀμείνων.

puissance vengeresse qu'Hésiode appelle l'attention des rois ; il déclare sa foi dans la justice, mais aussi son désespoir à ne pas y trouver son avantage ; enfin il adjure son frère, comme il l'avait déjà fait dans un morceau précédent, d'observer cette loi divine. Tout cela se tient et s'enchaîne, mais comment ? On remarque que lorsqu'il s'agit de description ou d'une antithèse, le développement est relativement long et suivi ; lorsque l'abstraction est plus complète, la phrase se resserre et l'enchaînement devient obscur. Dans le premier cas le terrain a été préparé par les aèdes épiques ; dans le second, la pensée grecque en est encore à ses premiers essais. Aussi ne faut-il point se laisser arrêter par son hésitation. Quand Hésiode a dit que le serment violé court avec les jugements iniques, sa phrase est complète mais non sa pensée. Dikè, traînée par terre par des juges malhonnêtes, fait un sourd bruissement : de nouveau l'imagination tombe avec la fin des vers. Il reprend : le Droit parcourt le monde et défend ses fidèles. Ce qui découpe ainsi les phrases alors que la pensée va toujours en avant, c'est l'abstraction, que l'épopée néglige, et qu'Hésiode, non satisfait d'une seule formule, exprime en plusieurs phrases tronquées. Néanmoins il appartient à une école qui a ses procédés. Il a donc l'habitude de débuter par des phrases comme : « *Et toi*, ô Persès, écoute dikè », « *Et vous*, ô rois, méditez cette dikè », « *Et toi*, ô Persès, médite bien tout cela et aussi écoute dikè. » Ce sont des en-têtes d'où partaient les poètes didactiques dans leur poésie de catalogue.

D'ailleurs l'abstraction chez Hésiode est de nature spéciale et risque de tromper. S'il enseigne les règles du labourage et de la navigation, s'il raconte les mythes de Prométhée et des cinq âges, s'il parle de justice et de travail, de bonnes relations entre voisins et de la richesse que tous ces principes bien observés ne tarderont pas à réaliser, c'est à son frère Persès qu'il s'adresse et à l'occasion d'un procès où celui-ci, par des cadeaux, était parvenu à triompher. Nouvelle source de difficultés lorsqu'il

se passionne à l'enseignement qu'il croit abstrait. Le poète est animé par un sentiment tout personnel et un intérêt tout pratique. Il confond la justice divine et les arrêts rendus par les juges à Ascra dans son affaire : il confond le travail de la race humaine avec le labourage du champ que lui laissa en commun avec Persès son père pauvre et étranger : tout cela, c'est pour lui la même chose, au point de rendre son expression, pour nous qui aimons à distinguer, très obscure. Mais aussi ces malentendus lui ont profité. « Et je te veux du bien, dit-il quelque part, je te dirai, Persès, grand insensé : la misère, on peut en prendre par poignées et sans peine ; le chemin n'est pas long, elle habite tout près. Mais en avant de la richesse les dieux mirent la sueur, les immortels ! » (1). Dans cette antithèse longue de quatre vers et fort claire — car comment mieux dire que la sueur du paysan versée sur la glèbe finira par lui profiter ? — on a vu de bonne heure une philosophie de la vie fort sublime. Et avec raison ; car elle s'y trouve, mais cachée. Il faut donc, non pas traduire sans doute, mais sous-entendre avec Platon : « Le vice s'acquiert en masse et sans peine, il est tout près ; mais devant la vertu, les dieux immortels ont situé la sueur et la souffrance ». Il y a, disons-nous, assez de vague dans les termes pour pressentir cette interprétation philosophique. Et c'est toujours la même confusion lorsqu'Hésiode nous parle de justice ; elle existe ailleurs dans les vers sur le travail. Δίκη, c'est bien la justice, mais c'est avant tout le procès des frères ennemis et le jugement rendu à tort contre Hésiode. Ἔργον, c'est bien le travail dans l'abstrait, l'effort salutaire, mais c'est d'abord le labourage des champs, seul moyen, avec la navigation et le commerce, de se faire riche. De même dans

(1) 286. σοὶ δ' ἐγὼ ἐσθλὰ νοέων ἐρέω, μέγα νήπιε Πέρση.
τὴν μέν τοι κακότητα καὶ ἰλαδὸν ἔστιν ἑλέσθαι
ῥηιδίως · ὀλίγη δ' ὁδός, μάλα δ' ἐγγύθι ναίει·
τῆς δ' ἀρετῆς ἱδρῶτα θεοὶ προπάροιθεν ἔθηκαν
ἀθάνατοι·

un certain nombre de choses qui paraissent incohérentes.

Mais sur cette allégorie se sont greffés d'autres vers d'un genre assez différent ; rapprochés de plusieurs passages semblables, ils donnent au poème son caractère spécial. Jusqu'ici nous avons vu des paragraphes techniques où la pensée morale n'était qu'un détail, des mythes et une allégorie, eux aussi des paragraphes, mais où l'idée générale avait pris une forme dramatique. Ce qui tranche nettement sur tout cela, ce sont les vers où Hésiode adresse à son frère Persès des remontrances et des exhortations morales. A première vue, l'on se croirait en présence d'un autre poète, et l'on s'attendrait à ce que les deux œuvres, malgré le temps qui les a confondues, gardassent encore quelque trace d'une origine double, que par exemple elles se trouvassent réparties dans des paragraphes différents. Il n'en est rien. Dans les Travaux des champs, après avoir annoncé la règle générale du labourage et le sujet du chapitre, Hésiode somme son frère de travailler, il lui défend de traîner femme et enfants devant les portes des voisins, voire « comme tantôt » devant la sienne; car Persès n'aura rien, mais rien absolument. Persès et les travaux sont donc inséparables ; l'exhortation morale et l'agriculture sont deux aspects d'un même sujet : les règles de la vie vont de pair avec celles du labourage. Mais le rapport de ces deux éléments varie. Dans les Travaux des champs, quoique le poète s'adresse à son frère, le sujet technique est au premier plan, et c'est là, disions-nous, ce qui explique la clarté de cette partie du poème. Dans les passages que nous allons étudier, le rapport est renversé, et même il s'agit uniquement d'idées abstraites. S'expriment-elles en apophthegmes, il est évident que leur arrangement importe peu : il s'agira seulement de constater l'existence de formules dépareillées et leur rapprochement dans le poème d'Hésiode. Si au contraire nous trouvons des développements considérables ou bien encore une seule idée qui se poursuit tant bien que mal à travers plusieurs vers, nous avons affaire à un phénomène beaucoup plus compliqué : on veut exprimer

des idées abstraites et leur donner la forme de la poésie didactique.

Le cas le plus fréquent, c'est une suite de sentences où se répète le même mot, qui se rattachent les unes aux autres par des conjonctions de pure forme et qui se rapportent de près ou de loin à la même idée (1). Nous avons déjà rencontré de petits groupes pareils à la fin des paragraphes des Travaux des champs. Qu'un de ces groupes prenne un peu plus d'étendue et se rattache plus vaguement encore à ce qui précède, cela trahit déjà peut-être un effort (2) pour exposer une idée générale dans la forme didactique, ce sont des apophthegmes sur le même sujet et formant ensemble un morceau. Dix vers de ce genre traitent du mariage ; le mot y revient cinq fois, et sa lettre initiale, γ (3), paraît avoir déterminé le choix du vocabulaire, du reste assez bizarre. Ailleurs on trouve une dizaine de vers sur le voisin, suivi par un groupe plus petit sur les cadeaux (4). Dans ces passages, pas de suite, mais des préceptes au même sujet et comme enfilés sur une assonance ou sur un mot identique.

Un peu de logique, quoique mêlée à l'assonance, se trouve dans un morceau comme celui-ci. « Mais toi, rappelle-toi toujours notre recommandation et travaille, Persès. fils des dieux, pour que la faim te haïsse et que t'aime Déméter à la belle couronne, la vénérable, et qu'elle remplisse de vivres ton grenier. Car la faim est tout acquise à l'homme qui ne travaille point. Et les dieux et les hommes en veulent à qui vit sans travailler, pareil aux frelons pour son naturel, eux qui gaspillent la peine des abeilles, sans travailler, et la mangent ! Mais que les travaux (c'est-à-dire les travaux des champs) te soient chers pour les exécuter en bon ordre, afin que tes

(1) Voir Sitzler, *Theognidis Relliquiae*, p. 6 fin.

(2) 695-705.

(3) P. ex. μὴ γείτοσι χάρματα γήμῃς.

(4) 342-352 ; 353-360.

un certain nombre de choses qui paraissent incohérentes.

Mais sur cette allégorie se sont greffés d'autres vers d'un genre assez différent ; rapprochés de plusieurs passages semblables, ils donnent au poème son caractère spécial. Jusqu'ici nous avons vu des paragraphes techniques où la pensée morale n'était qu'un détail, des mythes et une allégorie, eux aussi des paragraphes, mais où l'idée générale avait pris une forme dramatique. Ce qui tranche nettement sur tout cela, ce sont les vers où Hésiode adresse à son frère Persès des remontrances et des exhortations morales. A première vue, l'on se croirait en présence d'un autre poète, et l'on s'attendrait à ce que les deux œuvres, malgré le temps qui les a confondues, gardassent encore quelque trace d'une origine double, que par exemple elles se trouvassent réparties dans des paragraphes différents. Il n'en est rien. Dans les Travaux des champs, après avoir annoncé la règle générale du labourage et le sujet du chapitre, Hésiode somme son frère de travailler, il lui défend de traîner femme et enfants devant les portes des voisins, voire « comme tantôt » devant la sienne; car Persès n'aura rien, mais rien absolument. Persès et les travaux sont donc inséparables : l'exhortation morale et l'agriculture sont deux aspects d'un même sujet : les règles de la vie vont de pair avec celles du labourage. Mais le rapport de ces deux éléments varie. Dans les Travaux des champs, quoique le poète s'adresse à son frère, le sujet technique est au premier plan, et c'est là, disions-nous, ce qui explique la clarté de cette partie du poème. Dans les passages que nous allons étudier, le rapport est renversé, et même il s'agit uniquement d'idées abstraites. S'expriment-elles en apophthegmes, il est évident que leur arrangement importe peu ; il s'agira seulement de constater l'existence de formules dépareillées et leur rapprochement dans le poème d'Hésiode. Si au contraire nous trouvons des développements considérables ou bien encore une seule idée qui se poursuit tant bien que mal à travers plusieurs vers, nous avons affaire à un phénomène beaucoup plus compliqué : on veut exprimer

des idées abstraites et leur donner la forme de la poésie didactique.

Le cas le plus fréquent, c'est une suite de sentences où se répète le même mot, qui se rattachent les unes aux autres par des conjonctions de pure forme et qui se rapportent de près ou de loin à la même idée (1). Nous avons déjà rencontré de petits groupes pareils à la fin des paragraphes des Travaux des champs. Qu'un de ces groupes prenne un peu plus d'étendue et se rattache plus vaguement encore à ce qui précède, cela trahit déjà peut-être un effort (2) pour exposer une idée générale dans la forme didactique, ce sont des apophthegmes sur le même sujet et formant ensemble un morceau. Dix vers de ce genre traitent du mariage ; le mot y revient cinq fois, et sa lettre initiale, γ (3), paraît avoir déterminé le choix du vocabulaire, du reste assez bizarre. Ailleurs on trouve une dizaine de vers sur le voisin, suivi par un groupe plus petit sur les cadeaux (4). Dans ces passages, pas de suite, mais des préceptes au même sujet et comme enfilés sur une assonance ou sur un mot identique.

Un peu de logique, quoique mêlée à l'assonance, se trouve dans un morceau comme celui-ci. « Mais toi, rappelle-toi toujours notre recommandation et travaille, Persès, fils des dieux, pour que la faim te haïsse et que t'aime Déméter à la belle couronne, la vénérable, et qu'elle remplisse de vivres ton grenier. Car la faim est tout acquise à l'homme qui ne travaille point. Et les dieux et les hommes en veulent à qui vit sans travailler, pareil aux frelons pour son naturel, eux qui gaspillent la peine des abeilles, sans travailler, et la mangent ! Mais que les travaux (c'est-à-dire les travaux des champs) te soient chers pour les exécuter en bon ordre, afin que tes

(1) Voir Sitzler, *Theognidis Relliquiae*, p. 6 fin.
(2) 695-705.
(3) P. ex. μὴ γείτοσι χάρματα γήμῃς.
(4) 342-352 ; 353-360.

greniers soient remplis de vivres, fruits de la saison » (1). Là-dessus d'autres sentences, toutes faites de ce seul mot *travail* ; chacune débutant par une conjonction, à la valeur plutôt rythmique ; le tout finissant par la formule « Comme je te le prescris » (2). Sans doute on peut se demander à chaque pas s'il faut, oui ou non, continuer : Hésiode, lui, n'en éprouve pas le besoin. Il s'exprime en formules ; il en rapproche plusieurs et les place toutes au même plan sans savoir évidemment s'il s'arrêtera ou non. Qu'il les ait faites une à une ou recueillies éparses, cela n'a pas d'importance. L'essentiel, c'est de les trouver ainsi réunies, — réunies par quelqu'un et selon un instinct qui peu à peu commence à se faire sentir.

Cependant il est une idée qui hanta Hésiode, qu'il exprima à sa façon et à plusieurs reprises. Il s'agit tout d'abord d'un mot et de ses dérivés ; d'un substantif, personnifié ou non, et tantôt au singulier, tantôt au pluriel ; d'un verbe (3) ; d'un adjectif, composé ou non. Et comme tout cela, selon l'habitude, se trouve à quelques vers de distance ou dans une même phrase, il est déjà évident qu'on assiste moins à l'expression qu'à la formation, littéralement, d'une idée générale. Ce passage, pour l'étude que nous poursuivons, est capital. Nous sommes en présence peut-être de sentences réunies, mais aussi et surtout d'une pensée qui s'analyse. Cette pensée se traduit par le mot *dikè*.

(1) 298. ἀλλὰ σύ γ' ἡμετέρης μεμνημένος αἰὲν ἐφετμῆς
ἐργάζευ Πέρση, δῖον γένος, ὄφρα σε λιμὸς
ἐχθαίρῃ, φιλέῃ δέ σ' ἐυστέφανος Δημήτηρ
αἰδοίη, βιότου δὲ τεὴν πιμπλῇσι καλιήν.
λιμὸς γάρ τοι πάμπαν ἀεργῷ σύμφορος ἀνδρί.
τῷ δὲ θεοὶ νεμεσῶσι καὶ ἀνέρες, ὅς κεν ἀεργὸς
ζώῃ, κηφήνεσσι κοθούροις εἴκελος ὀργήν, (κ)
οἵτε μελισσάων κάματον τρύχουσι ἀεργοὶ
ἔσθοντες· σοὶ δ' ἔργα φίλ' ἔστω μέτρια κοσμεῖν
ὥς κέ τοι ὡραίου βιότου πλήθωσι καλιαί.

(2) V. 316.

(3) V. 39.

« Persès, dit-il au début d'un paragraphe, écoute *dikè* et ne nourris point *hybris.* » C'est la vieille antithèse, facile à développer avec quelques vers pour chaque membre. « Car *hybris* est mauvaise pour le pauvre hère ; et même l'homme de bien ne peut la supporter facilement, il fléchit sous son poids et tombe dans l'égarement. Mais il est une autre voie meilleure à prendre, celle qui mène aux *dikaia.* Et *dikè* l'emporte sur *hybris* en fin de compte. Qui l'a éprouvé, l'insensé, il le sait. » Traduisons *justice* et *orgueil,* sans nous faire d'illusion sur la valeur de la traduction : ce chemin qu'Hésiode conseille de prendre « dans une autre direction », c'est le chemin de la justice ; ce chemin mène aux choses justes (1).

Il poursuit alors et avec une de ces conjonctions de pure apparence : « Car aussitôt le serment court avec les *dikès* tortueuses ». C'est peut-être un apophthegme, qui, grâce à ce mot embarrassant, grâce aussi à une communauté d'idées, est venu se joindre aux vers précédents. Seulement le mot a changé de sens ; si nous savons ce qu'il signifie ici, c'est parce que nous apprenons ailleurs qu'Hésiode se plaint de décisions injustes portées dans un procès que son frère Persès lui avait intenté. Nous traduisons donc cette fois *jugements,* tout en remarquant qu'entre ceci et justice il y a une communauté d'idée.

« Et (il s'élève) un bruit de *Dikè* que traînent partout et tirent les hommes, mangeurs de cadeaux, et qui rendent les jugements par de tortueuses *dikès.* Et elle parcourt en larmes la ville et les champs du peuple, vêtue d'un nuage, portant malheur aux hommes qui la chassent, et ne la *dispensent pas droite* » (2). Donc, la Justice personnifiée est traînée par

(1) Comp. pour le sens de ce mot : Σ 508 ; ι 215 ; μ 540 ; τ 168.

(2) 213. Ὦ Πέρση, σὺ δ' ἄκουε δίκης μηδ' ὕβριν ὄφελλε.
ὕβρις γάρ τε κακὴ δειλῷ βροτῷ · οὐδὲ μὲν ἐσθλὸς
ῥηϊδίως φερέμεν δύναται, βαρύθει δέ θ' ὑπ' αὐτῆς,
ἐγκύρσας ἄτῃσιν · ὁδὸς δ' ἑτέρηφι παρελθεῖν

terre par les juges qui obéissent à de fausses justices ; elle se venge sur ceux qui — et soudain la personnification s'arrête — la dispensent à tort et à travers (1).

Suit alors un passage qui, parce qu'il forme antithèse à ce qui précède et qu'il s'agit de description, est parfaitement clair. « Mais ceux qui donnent de droites *dikès* aux étrangers et aux citoyens et ne se départent point du *dikaion*, leur cité est prospère, etc. » (2). Ici nous traduisons de nouveau par *jugements* ou *verdicts*, et par *le juste*, c'est-à-dire le principe abstrait dont la *dikè* est une forme plus concrète.

Enfin, avec quelques vers assez difficiles, nous revenons sur ce deuxième membre de l'antithèse, donc nous revenons au premier et plus loin à l'*hybris* du début. « Mais ceux qui pratiquent le mauvais orgueil et les œuvres impies, à ceux-là Zeus, fils de Kronos, à la voix retentissante, met pour terme la *dikè*. Souvent une cité tout entière a souffert d'un méchant homme, qui commet le crime et trame des horreurs. Et sur eux le fils de Kronos fait descendre du ciel un grand désastre, etc. » (3). On saisit ici la dernière

κρείσσων ἐς τὰ δίκαια · δικὴ δ'ὑπὲρ ὕβριος ἴσχει
ἐς τέλος ἐξελθοῦσα · παθὼν δέ τε νήπιος ἔγνω.
αὐτίκα γὰρ τρέχει ὅρκος ἅμα σκολιῇσι δίκῃσιν.
τῆς δὲ δίκης ῥόθος ἑλκομένης ᾗ κ' ἄνδρες ἄγωσιν
δωροφάγοι, σκολιῇς δὲ δίκῃς κρίνωσι θέμιστας.
ἡ δ' ἕπεται κλαίουσα πόλιν καὶ ἤθεα λαῶν,
ἠέρα ἑσσαμένη, κακὸν ἀνθρώποισι φέρουσα,
οἵτε μιν ἐξελάσωσι καὶ οὐκ ἰθεῖαν ἔνειμαν.
οἳ δὲ δίκας ξείνοισι καὶ ἐνδήμοισι διδοῦσιν
ἰθείας καὶ μή τι παρεκβαίνουσι δικαίου

M. Flach supprime 220-1.

(1) On croirait devoir soupçonner le texte, mais l'indicatif au vers 224 — seul détail suspect — n'est pas impossible.

(2) V. 225 *suiv.*

(3) 238. Οἷς δ' ὕβρις τε μέμηλε κακὴ καὶ σχέτλια ἔργα,
τοῖς δὲ δίκην Κρονίδης τεκμαίρεται εὐρύοπα Ζεύς.
πολλάκι καὶ ξύμπασα πόλις κακοῦ ἀνδρὸς ἀπηύρα,
ὅστις ἀλιτραίνει καὶ ἀτάσθαλα μηχανάαται.
τοῖσιν δ' οὐρανόθεν μέγ' ἐπήγαγε πῆμα Κρονίων.

transformation du mot : c'est la justice vengeresse et divine. Trois autres morceaux complètent ce passage : un premier où Hésiode recommande cette *dikè* aux rois : il les menace de dix mille gardiens qui gardent les *dikès* et de la vierge *Dikè* qui dénonce auprès de Zeus les rois aux *dikès* tortueuses ; un second, qui consiste en trois réflexions sur le même sujet : un troisième, où Hésiode dit de nouveau à son frère d'écouter *dikè*, laquelle distingue l'homme des bêtes et qui, observée, donne la richesse, de même que violée elle livre la descendance à la misère. « Mais, dit le poète par une deuxième antithèse, la génération de l'homme qui garde son serment est plus prospère après lui » (1). Sur cette formule s'arrête le développement sur la justice.

C'est le chapitre le plus intéressant et le plus difficile du poème. Il est typique. Quel est au juste le lien entre les vers ? De quelle nature est cette poésie ? Il n'y a de certain, évidemment, que son existence même ; car, si les vers se rapportent tous à une même idée générale, l'allure au contraire en change souvent. L'antithèse entre *hybris* et *dikè* est complète et se tient parfaitement ; le vers sur le serment, encore qu'il s'y rattache d'une façon vague et que certainement il résume la suite, n'en reste pas moins isolé par la forme. Admettons donc, si l'on veut, que tout cela n'ait point été écrit d'un seul trait, de même que les Athéniens, dont c'était un livre d'école, y appréciaient les pensées plutôt que la logique. Est-ce à dire que notre passage n'est qu'un faisceau de boutades et qu'Hésiode, s'il l'eût voulu, y eût introduit un enchaînement plus strict, un ordre plus logique, un rythme plus continu ? Ce serait ignorer le texte. On a beau pousser le scepticisme, les cinq vers, d'ailleurs fort beaux, sur Dikè développent le vers sur le serment ; l'antithèse sur le peuple juste et prospère et le peuple injuste et misérable dérive directement des vers sur Dikè ; c'est sur « cette dikè » et sa

(1) 285. ἀνδρὸς δ' εὐόρκου γενεὴ μετόπισθεν ἀμείνων.

puissance vengeresse qu'Hésiode appelle l'attention des rois ; il déclare sa foi dans la justice, mais aussi son désespoir à ne pas y trouver son avantage : enfin il adjure son frère, comme il l'avait déjà fait dans un morceau précédent, d'observer cette loi divine. Tout cela se tient et s'enchaîne, mais comment ? On remarque que lorsqu'il s'agit de description ou d'une antithèse, le développement est relativement long et suivi ; lorsque l'abstraction est plus complète, la phrase se resserre et l'enchaînement devient obscur. Dans le premier cas le terrain a été préparé par les aèdes épiques ; dans le second, la pensée grecque en est encore à ses premiers essais. Aussi ne faut-il point se laisser arrêter par son hésitation. Quand Hésiode a dit que le serment violé court avec les jugements iniques, sa phrase est complète mais non sa pensée. Dikè, traînée par terre par des juges malhonnêtes, fait un sourd bruissement : de nouveau l'imagination tombe avec la fin des vers. Il reprend : le Droit parcourt le monde et défend ses fidèles. Ce qui découpe ainsi les phrases alors que la pensée va toujours en avant, c'est l'abstraction, que l'épopée néglige, et qu'Hésiode, non satisfait d'une seule formule, exprime en plusieurs phrases tronquées. Néanmoins il appartient à une école qui a ses procédés. Il a donc l'habitude de débuter par des phrases comme : « *Et toi*, ô Persès, écoute dikè », « *Et vous*, ô rois, méditez cette dikè », « *Et toi*, ô Persès, médite bien tout cela et aussi écoute dikè. » Ce sont des en-têtes d'où partaient les poètes didactiques dans leur poésie de catalogue.

D'ailleurs l'abstraction chez Hésiode est de nature spéciale et risque de tromper. S'il enseigne les règles du labourage et de la navigation, s'il raconte les mythes de Prométhée et des cinq âges, s'il parle de justice et de travail, de bonnes relations entre voisins et de la richesse que tous ces principes bien observés ne tarderont pas à réaliser, c'est à son frère Persès qu'il s'adresse et à l'occasion d'un procès où celui-ci, par des cadeaux, était parvenu à triompher. Nouvelle source de difficultés lorsqu'il

se passionne à l'enseignement qu'il croit abstrait. Le poète est animé par un sentiment tout personnel et un intérêt tout pratique. Il confond la justice divine et les arrêts rendus par les juges à Ascra dans son affaire ; il confond le travail de la race humaine avec le labourage du champ que lui laissa en commun avec Persès son père pauvre et étranger : tout cela, c'est pour lui la même chose, au point de rendre son expression, pour nous qui aimons à distinguer, très obscure. Mais aussi ces malentendus lui ont profité. « Et je te veux du bien, dit-il quelque part, je te dirai, Persès, grand insensé : la misère, on peut en prendre par poignées et sans peine ; le chemin n'est pas long, elle habite tout près. Mais en avant de la richesse les dieux mirent la sueur, les immortels ! » (1). Dans cette antithèse longue de quatre vers et fort claire — car comment mieux dire que la sueur du paysan versée sur la glèbe finira par lui profiter ? — on a vu de bonne heure une philosophie de la vie fort sublime. Et avec raison ; car elle s'y trouve, mais cachée. Il faut donc, non pas traduire sans doute, mais sous-entendre avec Platon : « Le vice s'acquiert en masse et sans peine, il est tout près ; mais devant la vertu, les dieux immortels ont situé la sueur et la souffrance ». Il y a, disons-nous, assez de vague dans les termes pour pressentir cette interprétation philosophique. Et c'est toujours la même confusion lorsqu'Hésiode nous parle de justice ; elle existe ailleurs dans les vers sur le travail. Δίκη, c'est bien la justice, mais c'est avant tout le procès des frères ennemis et le jugement rendu à tort contre Hésiode. Ἔργον, c'est bien le travail dans l'abstrait, l'effort salutaire, mais c'est d'abord le labourage des champs, seul moyen, avec la navigation et le commerce, de se faire riche. De même dans

(1) 286. σοὶ δ' ἐγὼ ἐσθλὰ νοέων ἐρέω, μέγα νήπιε Πέρση.
τὴν μέν τοι κακότητα καὶ ἰλαδὸν ἔστιν ἑλέσθαι
ῥηιδίως· ὀλίγη δ' ὁδός, μάλα δ' ἐγγύθι ναίει.
τῆς δ' ἀρετῆς ἱδρῶτα θεοὶ προπάροιθεν ἔθηκαν
ἀθάνατοι

le passage qui nous occupe, ἀρετή est bien pour Hésiode comme pour Platon (1), le bien-être matériel qui permet de jouir de toutes ses facultés ; mais, alors que Platon pense surtout aux facultés, Hésiode a en vue le bien-être. Il veut avoir « des greniers bien remplis » ; on ne les remplit, dit-il, qu'en suant sur la glèbe à travers l'année champêtre, et en ne tombant pas dans la κακότης, la misère et la pauvreté du flâneur. Aussi le dit-il non pas en général, mais à son frère et pour lui, avec une application rigoureusement personnelle.

Cependant la pensée est abstraite ; elle se ramasse dans une première formule, elle s'arrête, puis éclate dans une seconde. Il n'en est pas autrement dans les mythes, et c'est ce qui en explique dans une grande mesure l'état. Hésiode ne peut point, pour ses récits, aller à l'école épique, où l'acte et le geste remplissent le tableau et où le discours fait oublier le poète à lui-même. Le mythe didactique est autre chose ; il tient de l'allégorie. Or, s'il est déjà difficile de suivre une idée abstraite et de l'énoncer sous ses divers aspects, il l'est plus encore d'en revenir, pour l'exprimer sous une forme dramatique, d'autant plus que celle-ci, à l'époque d'Hésiode, est une sorte de tentation où le philosophe finit par devenir rhapsode. Sans doute les mythes dans les *Travaux* présentent d'autres difficultés. L'enchaînement y est parfois trop fragmentaire pour que l'on puisse en incriminer le poète d'Ascra ; et que le paysan ladre et irrité des vers à Persès puisse parler de Prométhée, de Pandore, et de l'évolution humaine, c'est évidemment un problème. Mais les difficultés que nous y avons rencontrées sont de même ordre que celles du passage sur *dikè*. L'origine du malheur et de l'espoir et la décadence humaine présentent au poète grec les mêmes obstacles que la justice et le travail : ce sont des idées abstraites. Celles-ci s'expriment naturellement en formules. Mais comment rapprocher la formule et le conte, la

(1) *Rep.* II, 364 D. *Legg.* IV, 718 E. *Protag.* 340 D.

morale et la narration? C'est ce qu'il n'est point facile de deviner. D'autre part, la logique n'est point encore apparue, cette logique, du moins, qui sait présenter une abstraction devant un auditoire; encore faudrait-il que la poésie s'en accommodât, car l'art d'Homère et le syllogisme d'Aristote ne se combinent point sans un effort.

Quant à savoir enfin quelle est l'idée d'ensemble des *Travaux et des Jours* et à en définir la forme et la disposition générales, on se trouve bien embarrassé. Aristophane dit d'Hésiode quelque part qu'il enseigne l'agriculture; dans le proème l'auteur nous avertit qu'il dira à Persès des choses sérieuses. Les Lyriques citaient surtout les sentences; Virgile imitait les Travaux des champs. Ce qui est certain, c'est que la partie technique ressemble par la forme à la *Théogonie* et au *Catalogue*, alors que la partie générale s'en rapproche seulement. Nous aurions ainsi un poème didactique dont le sujet est la vie champêtre ; les apophthegmes, les passages sur la justice, sur le travail, sur le mariage, les mythes, les Travaux, le Calendrier en seraient des paragraphes de longueur et d'importance différentes, plus ou moins indépendants, plus ou moins subdivisés, mais dont le désordre s'expliquerait par l'élément abstrait de la pensée.

On peut envisager les faits à un autre point de vue. Voici le grand poème didactique de la Grèce; sauf les *Préceptes* c'est aussi le seul. Combien il paraît étrange à côté de la Bhagavadgîtâ et d'autres poèmes du même genre! Hésiode traite la morale à propos de son frère et d'un champ que leur avait laissé leur père venu de Kymé. Lui-même une fois fit le voyage d'Eubée, mais la navigation est chose périlleuse et il préfère rester en paix dans sa maison d'Ascra, pourvu seulement que Persès ne traîne point devant ses yeux sa femme et ses enfants. Quel sot, cet homme qui a suborné la justice de Béotie, qui s'est fait donner tout l'héritage, mais qui toujours paresseux reste toujours pauvre et en est déjà à mendier chez les voisins! « O Persès, ne gaspille pas ton

temps en querelles... Épiméthée reconnut trop tard son malheur... C'est maintenant l'âge de fer... L'œil de Zeus voit tout... Travaille, Persès, grand insensé... Laboure en Septembre. » Toujours précis et individuel, le Grec somme son frère de travailler au nom de Dikè. Car, sans Dikè, pas de vie heureuse, pas de richesse, mais vice et misère. Si la phrase et la pensée sont courtes et l'abstraction peu suivie, la passion est violente et l'application nette. Aucun recueillement, aucune méditation. Cette poésie ne traite donc point un problème, n'enseigne point directement la morale, mais invoque des principes moraux pour un cas spécial de conduite.

III

LES ÉLÉGIAQUES

Nous avons remarqué chez Homère que le demi-vers était un élément indépendant et plus ancien que l'hexamètre ; une foule de phrases proverbiales, de dictons, affectent en effet cette forme. Chez Hésiode aussi elle est fréquente, et elle frappe d'autant plus qu'elle appelle souvent dans l'autre moitié du vers la même expression, mais négative :

ἔργον δ'οὐδὲν ὄνειδος, ἀεργίη δέ τ' ὄνειδος,

« Aucun travail n'est honte ; fainéantise est honte ».

καὶ δόμεν ὅς κεν δῷ καὶ μὴ δόμεν ὅς κεν μὴ δῷ,

« Et donne à qui donne, ne donne point à qui ne donne point » (1).

Que l'on se répète ces hémistiches, on s'aperçoit que la forme essentielle consiste en trois syllabes longues accentuées. Le premier membre de cette dernière sentence a en effet la forme

–́ ⏑ ⏑ | –́ – | –́.

qu'on peut généraliser ainsi :

–́ ⏕ | –́ ⏕ | –.

D'autre part, à la fois chez Hésiode et chez Homère, il y a une foule de couplets qui, comme le demi-vers mais dans de tout autres conditions, paraissent revêtir un caractère indépendant. Telle cette fin de discours dans l'Iliade :

(1) V. 311, 354.

οὐ γάρ τις νέμεσις φυγέειν κακόν, οὐδ' ἀνὰ νύκτα.
βέλτερον ὃς φεύγων προφύγῃ κακὸν ἠὲ ἁλώῃ,

« Car il n'est pas indigne de fuir le malheur, fût-ce pendant la nuit ; mieux vaut le fuyard qui échappe au mal que le prisonnier » (1). Dans les *Travaux* on lit même des suites de sentences en couplets. Plus tard il se trouva des poètes dont ce fut la forme préférée : Phocylide et Démodokos exprimèrent ainsi leurs réflexions morales, en les faisant précéder d'une phrase didactique : « Et ceci de Phocylide » « Et ceci de Démodokos » (2). — Maintenant, qu'on remplace le deuxième hexamètre par deux de ces moitiés écourtées dont on lit le schème plus haut, on aura un élégiaque, un distique élégiaque ; on aura le mètre de l'élégie. C'est l'élégie que nous nous proposons d'étudier ici (3).

Quelques mots auparavant sur des poèmes dont la forme nous est à peu près inconnue par ailleurs. Je viens de faire allusion aux couplets de Phocylide. Pour lui, c'est évident, la pensée morale était une formule, rien de plus. Une fois réduite à la forme hexamétrique, les réunissait-il, les groupait-il ? Nous n'en savons rien. Cependant la phrase « Et ceci de Phocylide » est bien le début d'un paragraphe didactique ; et

(1) On traduit aussi « et fût-ce pendant une nuit entière ». Les mots grecs ne supportent pas ce sens et semblent faire allusion à une croyance populaire. — Autres couplets gnomiques : Z 488, I 63, N 636 ; α 351, δ 197, 207, θ 147, 546, ξ 83, π 211, ρ 286, 322, υ 195. On trouvera, dans des passages plus développés, une tendance à accoupler les vers : voir τ 560, cité plus haut, p. 35, note 2 et σ 129, p. 31, note 1.

(2) Καὶ τόδε Φωκυλίδεω. J'ai déjà parlé de cet usage des conjonctions dans la réflexion morale. Il semble que Phocylide donnait ce début aussi à des couplets élégiaques, ce qui rapproche encore plus les deux formes.

(3) Les renvois se rapportent à l'*Anth(ologia) Lyr(ica)* Hiller-Crusius, dans la Bibliothèque Teubner, 1897. Dans cette nouvelle édition, beaucoup de corrections injustifiées ont disparu ; il s'y trouve aussi des nouveaux fragments. Par PLG j'entends les Poètes Lyriques de Bergk, 4e édit. — Mentionnons ici l'*Athénée* de Kaibel (Teubner, 1884-1890) et le *Stobée* de Wachsmuth-Hense (Weidmann 1884-1894, *Eclogae Physicae et Ethicae*, *Anthologiae Liber Tertius*). — J'ajoute que, l'enchaînement dans ces textes étant très discuté, je prie le lecteur de comparer chaque fois la traduction avec l'original, en supprimant dans celui-ci toute ponctuation.

un morceau de ce genre, long de huit vers (1), nous est parvenu sous son nom dans l'Anthologie de Stobée. Il déclare qu'il y a quatre catégories de femmes, la chienne, l'abeille, la truie, la jument; il les qualifie alors chacune par quelques adjectifs, et à propos de la femme abeille, qu'il traite en dernier lieu, il conseille à un ami d'épouser celle-là. Donc, énumération, avec formules de début et de fin; le ton est moins lyrique que celui d'Hésiode, mais les vers trouveraient bien place dans un poème comme le sien. — Ce morceau paraît imité d'un long poème sur le même sujet, mais en iambes, de Simonide d'Amorgos (2). Quant au mètre iambique, on lui donne généralement une origine vulgaire, et l'on s'appuie sur le fait qu'Archiloque, qui passait pour l'avoir inventé, s'en servit pour des invectives et des railleries. Le poème de Simonide est tout différent, et il vaut mieux avouer que sur l'éthos de l'iambe, aussi bien que sur celui du tétramètre qui s'en rapproche, autrement dit sur tout ce qui regarde les poèmes écrits en ces mètres, nous sommes dans l'ignorance la plus complète. Ce qui est certain, c'est que Simonide s'inspirait de la poésie didactique. En-têtes, paragraphes, énumérations, désordre progressif dans les idées, allitérations (3), conjonctions (4), formules terminales, tout s'y trouve. Le vocabulaire est assez cru, mais le poète ne s'en prend à personne et parle avec calme. « Zeus fit à l'origine plusieurs sortes d'esprit de femme » (5) : à ce début se rattache immédiatement une description de celle qu'il fit de la truie; puis il en créa une autre d'une renarde, une autre d'une chienne (6). « Les Olympiens en modelèrent une autre de terre » (7). Suivent

(1) *Anth. Lyr.*, p. 48.
(2) *Anth. Lyr.*, p. 18.
(3) V. 4; 13-14; 58.
(4) δέ jusqu'au vers 95; après, γάρ.
(5) χωρὶς γυναικὸς θεὸς ἐποίησεν νόον τὰ πρῶτα.
(6) On pense aux métaux et au frêne du mythe des âges.
(7) V. 21. τὴν δὲ πλάσαντες γηίνην Ὀλύμπιοι.

la femme de mer, l'ânesse, la belette, la jument, la guenon, l'abeille. Ce sont là autant de paragraphes, dont chacun est comme un petit tableau ; d'autres pourraient suivre, à la condition de laisser l'abeille, la meilleure et la plus intelligente des femmes, pour la fin. Mais alors a-t-on fini ? C'est toujours le même problème ; le poète, mal à l'aise hors de la narration, n'a pas encore dépassé dans le développement des idées le procédé de l'énumération. « Mais ces autres sortes, toutes elles existent par le dessein de Zeus et demeurent chez les hommes » : voilà qui, croirait-on, résume tout ce qui précède. Le poète reprend : « Car c'est là le plus grand mal que Zeus ait créé, les femmes » (1). Les apparences, dit-il, nous trompent ; avec une femme pas de journée paisible, toujours des querelles et pis encore ; et tous nous en sommes là. « Car c'est le plus grand mal que Zeus ait créé, et il (nous) mit un anneau qui serre et que rien ne rompt, depuis le jour où ceux qui se battaient pour une femme, Hadès les reçut — » (2). Là brusquement s'arrête notre texte, en plein début d'un nouveau paragraphe, dont le sujet, bien que vaguement, est annoncé. Est-ce alors un poème distinct de celui où s'énumèrent les espèces féminines ? (3). D'abord la conjonction y fait obstacle ; puis, nous savons que c'est là une question qui n'a pas de raison d'être. On peut et on ne peut pas détacher ces morceaux. C'est une même pensée générale qui s'exprime progressivement sous forme de catalogue, par de petits développements aux débuts identiques.

Simonide comme Hésiode avait peut-être écrit tout cela à des

(1) 94. τὰ δ'ἄλλα φῦλα ταῦτα μηχανῇ Διὸς
ἔστιν τε πάντα καὶ παρ' ἀνδράσιν μένει.
Ζεὺς γὰρ μέγιστον τοῦτ' ἐποίησεν κακόν
γυναῖκας.

(2) 115. Ζεὺς γὰρ μέγιστον τοῦτ' ἐποίησεν κακόν,
καὶ δεσμὸν ἀμφέθηκεν ἄρρηκτον πέδης
ἐξ οὗτε τοὺς μὲν 'Αίδης ἐδέξατο
γυναικὸς εἵνεκ' ἀμφιδηριωμένους

(3) C'était l'opinion de Bergk.

époques différentes, mais sa pensée n'est point continue et son expression se prête à des rapprochements de ce genre. Il est vrai qu'un autre morceau (1) se détache davantage : il débute ainsi : « Enfant, la fin de toute chose, c'est Zeus au bruit retentissant qui la tient, et il en dispose comme il veut; mais l'intelligence manque aux hommes » (2). Le poète développe le second membre de cette antithèse : l'espoir nous affole et nous pousse jusqu'au suicide. « Ainsi, partout du malheur... mais si les hommes m'écoutaient, nous ne nous passionnerions point pour nos malheurs et nous ne souffririons plus de nous attacher à nos maux » (3). C'est là, si l'on veut s'exprimer ainsi, un poème complet; certainement il l'est plus que tout ce que nous avons vu jusqu'ici. Si l'enfant auquel Simonide adresse sa méditation désespérée a entendu autre chose et que le rapprochement des morceaux peut-être en eût effacé les différences, nous nous trouvons déjà entre le poème didactique et le lyrisme pur. Chez Archiloque (4), ce dernier caractère l'emporte; quand dans un petit poème de sept vers il s'adresse comme Ulysse à son cœur et qu'il lui dit de même de se tenir ferme dans l'ébranlement général, nous avons affaire à une réflexion morale qui n'est plus dans le ton d'Hésiode.

Tous ces poètes écrivaient aussi des élégies; hexamètre, iambe, trochée, la pensée morale s'est exprimée dans tous ces mètres parallèlement, mais il était réservé à l'élégie

(1) *Anth. Lyr.*, p. 16.

(2) Ὦ παῖ, τέλος μὲν Ζεὺς ἔχει βαρύκτυπος
πάντων ὅσ' ἔστι, καὶ τίθησ' ὅκῃ θέλει·
νοῦς δ'οὐκ ἐπ' ἀνθρώποισιν.

(3) 20. οὕτω κακῶν ἄπ' οὐδέν.
22. εἰ δ'ἐμοὶ πιθοίατο,
οὐκ ἂν κακῶν ἐρῷμεν οὐδ' ἐπ' ἄλγεσιν
κακοῖσ' ἔχοντες θυμὸν αἰκιζοίμεθα.

(4) *Anth. Lyr.*, p. 9-10 (frag. 62), de Stobée, III, XX, 28. En appelant ces vers un poème, j'entends bien un poème complet. Si ce n'est qu'un fragment, il faut supposer que les paragraphes étaient, pour du lyrisme, d'une singulière indépendance.

d'en être la forme par excellence. C'est ce que montre le grand nombre des morceaux élégiaques qui nous sont restés et dont le sujet est surtout gnomique; c'est ce que montre aussi l'époque à laquelle ils appartiennent, le VI[me] siècle, époque partout de grande activité, de liberté nouvellement acquise pour la vie et la pensée, d'expériences faites au milieu des bouleversements politiques qui agitèrent toutes les cités grecques et d'exploits accomplis au loin, aux colonies; époque aussi de vie sociale, de rapports libres entre les hommes; époque enfin d'individus, qui, de cette liberté, de ces expériences, de ces rapports avec leurs semblables, tirent les éléments d'une pensée personnelle. Tout cela se reflète dans l'élégie, tout cela, du moins dans une large mesure, nous intéresse ici.

Malheureusement, au moment même d'entrer en matière, il s'élève des questions d'ordre philologique des plus embarrassantes. Si l'on parle d'élégie, il faut s'en faire une idée. Quand il s'agit d'ode, de tragédie, on pense tout de suite aux livres de Pindare et au théâtre attique; on fait vite abstraction des petites différences qui séparent les œuvres et les auteurs, pour arriver à une idée générale de ce que sont, pour le sujet, la manière et l'étendue, une ode et une tragédie. En est-il de même pour l'élégie ? — Encore les œuvres que nous avons étudiées jusqu'ici, aussi bien que celles qui nous occuperont plus tard, nous sont-elles parvenues avec une apparence d'unité. Même pour les *Travaux et les Jours* il se dégage une idée de forme; si peu satisfaisant que soit ce texte dans le détail, les choses finissent par se ranger d'une façon à peu près définie; dans tous les cas on ne peut rien y ajouter, ni rien en retrancher. Pour une ode de Pindare ou une pièce de Sophocle il ne se pose point de questions pareilles. L'élégie est-elle dans le même cas ?

Qu'on prenne dans l'Anthologie n'importe quel morceau en mètre élégiaque, il ne peut être évidemment qu'une de ces trois choses : ou un fragment, ou un poème complet, ou ni

l'un ni l'autre ; c'est une partie, un tout ou rien. Or il se trouve en général un critique pour soutenir l'une ou l'autre de ces opinions. Un exemple : Théognis, vers 19-38. Ils constituent pour Bergk une *zusammengezogene Elegie*, une élégie condensée, donc un fragment (1). M. Sitzler (2) y voit une élégie complète, à l'exception des vers 23-26 qu'il supprime, donc un poème. M. Reitzenstein (3) parle de l'élégie 19-26 ; c'est donc poème et fragment à la fois. Et cela est vrai non pas seulement pour les morceaux un peu étendus, mais pour les épigrammes inscrites sur pierre (4) ; car attribuer deux distiques d'un quatrain à deux époques différentes, c'est en discuter l'unité. Il faut pourtant choisir, et c'est en cela surtout que consiste le travail de l'édition.

Mais toutes les opinions auxquelles j'ai fait allusion, pour ne parler que de celles-là, supposent une théorie objective de l'élégie. Il faut que, pour supprimer ou remanier ainsi un texte, on obéisse à des principes et que l'on cherche à retrouver un idéal. Et puisque la critique arrive à des résultats si divers, est-on d'accord au moins sur le point de départ, a-t-on donné, pour la forme ou pour le fond, une définition de l'élégie à laquelle il soit permis de souscrire ?

En aucune façon. Il y a quelques années, M. Westphal (5) inventa une théorie d'après laquelle cette forme serait musicale et consisterait en une suite de thèmes, au nombre de sept. M. Weil (6) de son côté suppose que l'élégie est en stances. M. Reitzenstein (7) — et c'est le dernier venu sur ce terrain si disputé — dit qu'elle est en deux parties ; un changement brusque et c'est tout. — Il ne s'agit là encore que de

(1) *Gr. Litt.*

(2) Théognis, édit. Introd.

(3) *Epigramm u. Scholion.*

(4) Hauvette : *De l'authenticité des Épigrammes de Simonide*, aux numéros 21, 23, 25 ; Wilamowitz, *Nachr. Gött. Ges.*, 1897, p. 306.

(5) *Prolegomena ad Aeschylum.*

(6) *Rh. Mus.*, XVII, 1.

(7) *Epigr. u. Schol.*

la forme. Mais l'élégie a un éthos, un sentiment qui l'inspire et qui lui est propre. Là-dessus même désaccord. Il y a un beau fragment d'Archiloque que Plutarque nous rapporte dans les termes que voici : « De même, Archiloque mérite notre désapprobation, — Plutarque est en train de rééditer les poètes à l'usage de la jeunesse — qui, regrettant son beau-frère mort dans un naufrage, se promet de combattre la douleur par le vin et par le plaisir. Toutefois il donne pour cela une raison excellente : Car ce ne sont point les larmes qui me guériront et je ne m'en tirerai pas plus mal pour mener joyeuse vie » (1). C'est là un distique de ce qui s'appelle souvent la grande élégie funéraire d'Archiloque (2). Le titre, on l'avouera, est singulier, aussi ne l'aurait-on point imaginé, si l'élégie, aux yeux de quelques-uns, ne passait pour être en principe triste et funèbre (3). Ce n'est pas l'avis de M. Reitzenstein : « Je ne comprends pas, dit-il, pourquoi dans les littératures grecques on s'obstine à parler d'élégie thrénétique et à faire de ces vers-là des chansons tristes » ; ce serait selon lui une chanson à boire, les vers d'Archiloque aussi bien que les autres (4). Citons enfin un critique illustre, M. de Wilamowitz (5) ; son opinion, si elle n'exclut point les précédentes, s'en distingue complètement : « *Die Elegie ist immer Anrede* », dans l'élégie on

(1) *Quomodo adulescentes*, 33 B : πάλιν ὁ Ἀρχίλοχος οὐκ ἐπαινεῖται λυπούμενος μὲν ἐπὶ τῷ ἀνδρὶ τῆς ἀδελφῆς διεφθαρμένῳ κατὰ θάλασσαν, οἴνῳ δὲ καὶ παιδιᾷ πρὸς τὴν λύπην μάχεσθαι διανοούμενος. αἰτίαν μέντοι λόγον ἔχουσαν εἴρηκεν·

οὔτε τι γὰρ κλαίων ἰήσομαι οὔτε κάκιον
θήσω τερπωλὰς καὶ θαλιὰς ἐφέπων.

Ailleurs (id., ibid., 23 B), Archiloque disait qu'il aurait mieux supporté cette perte, si son beau-frère avait reçu les derniers devoirs; il s'agit de la même élégie, sans doute. Mais les autres fragments que Bergk a mis sous la rubrique πρὸς Περικλέα de même que «le naufrage» dont parle Longin, peuvent se rapporter à d'autres poèmes. V. aussi Tzetzès au frag. 22 (PLG).

(2) Voir art. *Archilochos* de Crusius dans Pauly-Wissowa.

(3) Bergk.

(4) *Epigr. u. Scholion*.

(5) *Eur. Herakl.*, I, p. 69, 70; *Ar. u. Ath.*, II, p. 304 n. Une autre définition non moins obscure est celle de M. Dümmler (*Phil.* 53 (1894), p. 207) : elle serait *ursprünglich ein patriotischer Mahnruf enthusiastischen Ursprungs*.

s'adresse toujours à quelqu'un. — Ainsi il n'existe pour l'étude de ce genre ni des textes dont l'interprétation soit à peu près assurée et serve de base solide, ni une idée dont au contraire on puisse partir pour les expliquer.

Et dans le fait ils nous sont parvenus dans de telles conditions que la critique à première vue semble avoir raison d'y renoncer.

La tradition est de deux sortes : indirecte, c'est-à-dire des citations, et elles sont nombreuses ; et directe, le texte indépendant, qui est représenté par le seul livre de Théognis. Ajoutons à cette deuxième classe quelques inscriptions. Quant à la tradition indirecte, lorsqu'il s'agit d'une citation littéraire, comme chez Platon par exemple, nous savons avoir affaire à des fragments ; ils sont pour la plupart longs d'un ou de deux couplets, et c'est tout. Il n'en est point tout à fait de même pour les morceaux qui figurent chez Athénée et chez Stobée, c'est-à-dire dans des anthologies : là il n'y aurait rien d'étonnant à trouver des poèmes complets. Seulement on n'en sait rien. Y avait-il, n'y avait-il pas un contexte ? là-dessus seuls les vers nous éclairent, et combien peu, nous venons de le voir. De ce côté donc rien de certain sur le poème élégiaque.

Reste donc le livre intitulé ΘΕΟΓΝΙΔΟΣ ΕΛΕΓΕΙΑ, *Vers élégiaques de Théognis* (1). On croirait tenir en main l'œuvre du poète de Mégare, d'autant plus que, près du début, il nous dit avoir réuni lui-même certains de ses vers (2), et que d'autre part Platon et Xénophon nous parlent de leur *Théognis* comme d'un livre fort répandu (3). C'est une erreur. Non

(1) Voir surtout Reitzenstein, *ouv. cit.*, chap. II ; Cauer, *Phil.* XLVIII, p. 542 et articles suivants.

(2) V. 19 suiv. On croira difficilement que par τοῖσδ' ἔπεσιν Théognis voulait dire ces vers-là seulement.

(3) *Meno* 95 D ; Xen. *ap. Stob.* ΠΗ 14 (Meinecke). Ce deuxième passage, toujours discuté, demande toujours une explication. Xénophon y dit que cette poésie constitue un vrai *traité sur la nature humaine* (σύγγραμμα περὶ ἀνθρώπων) ; et il poursuit : ἡ οὖν ἀρχή μοι δοκεῖ τῆς ποιήσεως ὀρθῶς ἔχειν · ἄρχεται γὰρ πρῶτον ἀπὸ τοῦ εὖ γενέσθαι .. δηλοῖ δ'ἐν τοῖσδε τοῖς ἔπεσιν. Sur quoi il cite le vers 183. Tra-

seulement notre ouvrage diffère de celui dont se servait Platon (1), mais il renferme des vers d'une foule d'autres poètes. C'est une anthologie, et même, à en juger par la disposition des vers, ce sont deux anthologies fondues ensemble (2). Quelle que soit donc la date de ce recueil — il s'en faisait de très bonne heure (3) et de plusieurs sortes (4) — il est évident que pour savoir ce qu'est le poème élégiaque nous n'en sommes pas plus avancés qu'avec la tradition indirecte. En effet, dans la lecture et dans l'étude de notre Théognis, où s'arrêter, où commencer ? où mettre les tirets, les points et les virgules ? Avons-nous des fragments ou des poèmes ? Les solutions de ces questions, d'ailleurs vieilles de cent ans, sont évidemment affaire d'impression personnelle ; elles dépendent de l'inégale subtilité de la critique. Les liens des passages peuvent échapper : on peut aussi les grossir. Ce qui reste, c'est le texte seul, établi à l'aide des manuscrits et expliqué par les procédés usuels. Inutile de parler d'interpolations, de condamner tel ou tel vers, de constater des lacunes ; quand le verbe régit un nominatif, on s'en offensera, mais pas à moins. Une autre critique que celle-là se condamne elle-même.

duisons ces mots : « Or, j'approuve le point de départ de cette poésie, en effet, elle le place dans l'hérédité..... c'est ce que montre le poète dans les vers suivants. » Conclure de là que le vers 183 se trouvait au début de l'ouvrage et traduire ἀρχή par commencement, c'est, selon moi, inadmissible (voir Reitzenstein, *ouv. cit.* Excurs I; Immisch *Comment. Ribbeckiana*, Leipzig, 1888, p. 74).

(1) Après le v. 36, Platon lisait ὀλίγον μεταβάς le v. 429.

(2) Il s'y trouve une trentaine de distiques qui figurent deux fois ; les deux tiers de ces vers paraissent pour la seconde fois entre 1001-1238.

Aucun distique ne se retrouve trois fois. Voir Schæfer, *de iteratis ap. Th. distichis*, diss. Halle, 1891 ; Heinemann, *Studia Solonea*, p. 18; *Hermes* 34, p. 590 ; Em. von Geyso, *Studia Theognidea*, p. 48. Je ne partage point pourtant l'avis de ce dernier critique et de M. Crusius (*Anth. Lyr. Introd.*) qui voient dans les vers 757 suiv. des προοίμια et le début de la deuxième anthologie.

(3) Isocr. *Nicocl.*, § 43. Platon, *Legg.*, VII, 811.

(4) Il y a un deuxième recueil des ἐρωτικά.

M. Reitzenstein veut qu'il ait été fait avant Isocrate, qui pleure la déchéance de la citation poétique; MM. Couat et Hiller descendent jusqu'à l'époque alexandrine, à cause du sujet érotique de l'anthologie. Ni l'une ni l'autre de ces raisons n'est probante.

Le vers élégiaque est musical: il est, du moins à l'origine, accompagné de flûte. Cela veut dire que non seulement, comme pour la poésie accompagnée de cithare, il est des moments où une note renforce les valeurs métriques, mais que continuellement et pendant toute la récitation des vers une mélodie est jouée sur un instrument à vent, que mélodie et poésie se conditionnent l'une l'autre. Il faut donc qu'elles soient toutes deux sujettes à une même mesure d'abord, à un même nombre de mesures ensuite; en somme, il y a pour toutes deux une unité, qui est, sans doute possible, le distique. Que la mélodie ait été toujours la même pour chaque distique d'un poème, rien ne le prouve; qu'elle ait été indépendante du distique, c'est impossible. Le distique, lui, est indépendant, d'abord pour des raisons métriques, puis pour des raisons musicales.

Et cela suppose, à l'exécution, un public. Si bien plus que l'aède le poète de l'élégie fait ses vers pour lui, s'il est d'innombrables distiques qui ne s'adressent à personne, cependant, pour les exécuter, il appelle à ses côtés le virtuose et se trouve avec lui en présence d'un public. Dans le fait, il s'adresse souvent à un public. « Resterez-vous toujours couchés? quand prendrez-vous courage, jeunes gens ? » (1) s'écrie Callinos. « Vous êtes de la race de l'invincible Héraclès » (2), dit Tyrtée. Mimnerme, Solon, Théognis adressent à leurs concitoyens, à leurs amis, à un de leurs amis, leurs vers d'encouragement ou d'instruction. Nous nous trouvons ainsi dans des réunions de tout genre : à l'agora, au milieu de la foule animée; au camp, ou en marche parmi les soldats; au banquet entre amis. Surtout le banquet paraît appeler les vers élégiaques. Archiloque, nous l'avons vu, se promettait de ne point y manquer, et c'est là sans doute qu'il chantait à côté des désastres de la mer les plaisirs de la table. Un philosophe, Xénophane, fait du banquet même le sujet de ses vers. D'autre part, le public en vue duquel le poète pratique son art réagit naturellement sur lui : il y a la vie

(1) *Anth. Lyr.*, p. 1.
(2) *Anth. Lyr.*, p. 26.

de la cité et du camp, il y a la vie intime. Rien d'étonnant donc que dès l'origine nous trouvions deux sortes de vers, qui se distinguent par le ton, ou du moins qui demandent de la part du poète des talents assez différents ; on peut qualifier les uns de poésie publique et les autres de poésie intime. Cherchons à savoir quel est le genre de pensées qui s'exprime dans ces deux sortes d'élégie, et quels poèmes en résultent.

Quant aux vers élégiaques et publics (1), quoique certainement il y en ait eu, il faut avouer que nous n'en savons pas grand'chose. Quelques lignes de Callinos, de Solon, de Tyrtée ; quelques titres chez Pausanias, Strabon, Suidas.

Nous apprenons tout d'abord que Simonide d'Amorgos avait écrit une *histoire ancienne des Samiens* (2). Était-elle en mètre élégiaque ? C'est possible seulement. Même doute pour le poème de Xénophane, *La Fondation de Kolophôn* (3). Par contre, c'était bien la forme des *Ionika* de Panyasis, ouvrage où l'oncle d'Hérodote avait réuni les *fondations* précisément, c'est-à-dire la vieille histoire, sans doute de caractère légendaire et généalogique, des villes ioniennes. Cette sorte de poème élégiaque inspira plus tard les Alexandrins, et Callimaque en donna de beaux exemples : le *Bain de Pallas* qui nous est parvenu, et la *Chevelure de Bérénice,* traduite par Catulle. Mais ici c'est la poésie de citoyens grecs traitée par un courtisan et un étranger. — On entend parler d'autres poèmes en ce mètre mais qui racontent des guerres historiques. Callinos chantait Éphèse, les batailles avec les Magnésiens, la prise de Sardes par Trères, l'histoire de l'Asie Mineure (4).

(1) M. Reitzenstein (*Epig. u. Scholion*, p. 48) nie tout rapport entre l'élégie et l'agora. Une élégie publique, donc, serait selon lui un contresens.

(2) 'Αρχαιολογία Σαμίων. Si l'on admet 'Αρχαιολογία = γενεαλογία (Platon, *Hipp. Maior*, 285 E), ce poème aurait été de forme didactique ; il aurait traité les généalogies des familles samiennes. — Il semble qu'Asios, plus tard, traita le même sujet en ἔπη.

(3) Κολοφῶνος κτίσις. Voir sur ces κτίσεις élégiaques un essai fort hardi de M. Immisch, *Phil.* XLIX, p. 209.

(4) Pour citer, Strabon se sert de deux expressions douteuses : ὁ τῆς ἐλεγείας ποιητής, ce qui équivaut, semble-t-il, à « poète élégiaque », et ἐν τῷ πρὸς Δία λόγῳ, que M. Croiset (*Litt. Gr.* II p. 100) traduit par « dans le passage où Zeus est invoqué ». Athénée, XII, 525 C, dit ἐν τοῖς ἐλεγείοις.

Son compatriote, Mimnerme, après un proème aux Muses, racontait la bataille des Smyrnéens contre Gygès : c'était, semble-t-il, un poème dans le genre de celui de Simonide de Céos sur Platées (1), en l'honneur des guerriers morts pour la patrie. Mais autrement fameux que ces poèmes, à l'exception toutefois du dernier, étaient les vers où Solon incitait ses concitoyens à se battre « pour l'île délicieuse, pour Salamine », et ces autres où il défendait sa politique. Tout Athènes les avait entendus ; ils passèrent de bonne heure en proverbe. De même, plus tard (2) chez les Spartiates, Tyrtée chantait aux syssi-

(1) PLG, frag. 84. Simonide avait composé d'autres vers élégiaques destinés au grand public.

(2) Pour la date de Tyrtée, je me suis rendu aux arguments de Ed. Schwartz (*Hermes*, 34, 1899, p. 427) : le poète aurait chanté la guerre messénienne d'environ 500 av. J.-C. Contre la vieille date du VIIe siècle, voici les points les plus importants : (1) Lycurgue (*contre Léocratès*, 104 suiv.) dit : « (Vos ancêtres) rangés en bataille à Marathon contre les barbares, vainquirent l'armée de toute l'Asie... En effet, si braves, tant dans la masse qu'individuellement, étaient ceux qui habitèrent alors la cité que les invincibles Spartiates, engagés auparavant dans une guerre contre les Messéniens, reçurent l'ordre du dieu de prendre chez nous un chef et de vaincre leurs ennemis... Ils prirent Tyrtée. » Ce passage, bien que traduit d'autres façons, n'admet selon moi que ce sens-là. Donc, dans une guerre messénienne *commencée* avant Marathon, les Spartiates eurent recours aux Athéniens, *alors* connus par leur courage ; ceux ci leur envoyèrent Tyrtée. Date : environ 500. (Cette guerre messénienne est connue de Platon, *Legg.* III, 698 E ; de Pausanias, 5, 24, 3 ; v. Inscr. Olymp., 252.) — (2) Le poète Rhianos, qui était aussi savant et philologue, écrivit un poème épique intitulé *Messeniaka*. Tyrtée y figura à côté de Leotychidès. Date 496-476. — (3) La légende veut, à tort ou à raison, que Tyrtée soit venu d'Athènes. Qu'était Athènes au VIIe siècle, quelle était cette floraison littéraire peu après Hésiode ? — (4) L'histoire littéraire s'y oppose. Le genre élégiaque à cette époque vient à peine de naître dans son lieu d'origine, en Ionie. Comment le supposer à Sparte, et dans la Sparte d'alors ? Comment se fait-il qu'il n'y ait eu à notre connaissance aucune suite à ce phénomène si important ? Les vers qui nous sont parvenus rappellent Solon de toutes les manières. — A cela, il faut ajouter un argument négatif. La date du VIIe siècle est connue de Strabon (VI, 279), de Diodore (15, 66), donc d'Éphore. Il paraît assez probable qu'elle provient de calculs chronologiques, simplement, que fit cet historien ou d'autres, pour ranger entre elles les guerres messéniennes. Ajoutons que les vers eux-mêmes ne sauraient offrir de données précises ; pour cela ils sont trop peu nombreux, l'enchaînement y est trop douteux et les allusions, dans le fait, trop vagues.

Voir Verrall, *Class. Rev.*, 3, 1896, p. 269 et art. suiv. [illegible] Weil, *Journ. d. sav.*, sept. 1550 [illegible] p. 553 ; E. Meyer, *Rh. Mus.* XLI, p. 560 ; Busolt, *Gr. Gesch.* I, §§ 11, 12 ; Wilamowitz, *Ar. u. Ath.* II, 245 ; *Die Textgeschichte d. Gr. Lyriker*, Excurs 10.

ties, aux camps et même devant l'ennemi, les vers où il racontait la guerre messénienne du temps des ancêtres et réveillait le courage et la passion de la guerre.

Dans tous ces poèmes il s'agit de légendes ou de faits historiques mais qui n'intéressent que le public auquel ils s'adressent. Ce n'est point, comme dans l'épos, le récit en lui-même qui appelle le vers ; le poète, en rapportant ces choses, ne le fait que pour éveiller les sentiments patriotiques de son auditoire. Aussi dans les vers qui nous restent parle-t-il toujours sur un ton personnel. Mimnerme dit d'un mort sur le champ de bataille qu'il n'avait plus « la force et le mâle courage dont j'entendais parler nos devanciers » (1). « Nous quittâmes Pylos, la ville de Nestor, dit-il encore, dans des vaisseaux pour venir dans l'Asie délicieuse; et dans la belle Colophôn, d'une force fière nous nous sommes établis, maîtres de (leur) insolence terrible » (2). L'accent de Tyrtée n'est pas différent : « Car le fils de Kronos lui-même, l'époux de Hérè à la belle couronne, Zeus donna cette ville aux Héraclides : c'est avec eux que, quittant l'Érinéos balayé de vents, nous sommes venus dans l'île spacieuse de Pélops » (3). On voit que, pour exciter les Spartiates, Tyrtée se met à côté des Héraclides ; il se transporte dans le passé lointain, et en son propre nom il prêche l'exemple de héros presque légendaires ; ou plutôt il place tout cela au temps présent, comme s'il était en train de vivre lui-même la vieille histoire de Sparte. Car ces poètes sont orateurs, et les souvenirs glorieux qu'ils évoquent servent plutôt d'à-propos. Est-ce un hasard que nous connaissions plusieurs élégies dites ἐπιτάφια et que plus tard nous ayons des discours qualifiés du même nom ? Si Simonide de Céos chantait Platées et d'autres batailles (4), Périclès, Gorgias,

(1) *Anth. Lyr.*, p. 33.

(2) *Anth. Lyr.*, p. 32. Ces vers proviennent de Strabon (XIV 634) qui les trouve, dit-il, ἐν τῇ Ναννοῖ : cela signifie évidemment «dans les vers de Mimnerme.»

(3) *Anth. Lyr.*, p. 24.

(4) Malheureusement on ne peut pas les préciser : voir PLG ad frag. 83, 84.

Hypéride firent de même, et dans une prose bien poétique (1), pour les guerres de leur époque et pour les citoyens qui y avaient laissé la vie. Inutile de rappeler que dans ce discours on faisait beaucoup d'allusions historiques et que l'on y parlait justement de la *fondation* de la ville, des héros qui l'avaient fondée, en somme qu'on faisait la *généalogie* de la ville. N'affirmons rien pour les fragments que nous avons sous les yeux : leur contexte, encore une fois, nous est inconnu. Le rapprochement n'en reste pas moins exact en ce que l'esprit qui anime les orateurs et les élégiaques se ressemble sur plus d'un point.

Mais ces souvenirs historiques et légendaires, ces récits de bataille ne sont pas, nous l'avons dit, le vrai sujet de ces poètes. Qu'est-ce alors qu'ils se proposent d'écrire ? Ce sont — et c'est ici un nouveau rapprochement entre le discours et le poème public — des phrases sur le courage, sur la concorde, sur la gloire, sur les douceurs de la paix : tout cela sous forme exhortative, quelquefois sous forme de réflexion personnelle. L'*Eunomie* : voilà le titre d'une poésie de Tyrtée dont on a lu plus haut le début (2). Pendant la guerre Messénienne, il s'était produit une telle inégalité dans la distribution de la richesse que les pauvres demandaient un nouveau partage des terres : Tyrtée essaya d'inspirer à tous le désir de l'entente; s'il parlait de la guerre et de l'état politique et financier de la ville, c'était sans doute pour en arriver à une de ces descriptions des bonheurs de la paix, dont la littérature grecque est toute pleine (3). Le titre, le rôle du poète, et bien des détails semblent imités de Solon. Cette fois la description de la paix nous est parvenue précédée de la description de l'état contraire : à côté de ces idées générales

(1) Voir Blass, *Att. Ber*². I, p. 60. ἀπὸ προγόνων comme dit Périclès (Thuc. II, 34).

(2) Voir Arist. *Pol.* Θ, VI, 2 ; Strab., VIII, p. 362. — Terpandre aussi est censé avoir écrit une Εὐνομία.

(3) Voir Bacchylide (*Anth. Lyr.*, p. 279) ; Pind., *Ol.*, IX, 16 ; Dém., *contr. Aristog.*, 772, 11.

les questions de réformes plus précises disparaissent. Mais c'était aussi chez les deux poètes une époque de guerre. Alors, quoiqu'il s'agisse de conquérir Salamis et la Messénie, le sujet du poète, c'est le courage, le patriotisme, la guerre en général. Quelle belle chose de mourir pour la patrie ! Combien grande est la gloire du héros sur le champ de bataille ! combien la fuite est lâche ! Bien avant eux, Callinos avait dit tout cela aux Smyrnéens, du moins à en croire les lieux communs qui portent son nom et qui se retrouvent presque textuellement chez Solon et chez Tyrtée. Cela n'a rien d'étonnant, du reste. Les vertus civiques changent peu, et là où l'on se plaît à en parler, il y a un charme à ce que l'expression date de loin et soit très familière. Il s'agit moins d'emprunt que de pensées et de tournures communes. Le poète élégiaque, comme l'orateur, a une fonction, et les sentiments qu'il veut inspirer à son public, aussi bien que la langue et le vers où il s'exprime, sont impersonnels et se passent de main en main.

Nous avons donc des distiques élégiaques récités avec accompagnement de flûte devant des assemblées assez larges, et où dominent les sentiments patriotiques, les exhortations, les réflexions générales. Si l'on se demande maintenant de quel genre était l'enchaînement dans ces poèmes, les vers d'Hésiode d'une part, et, de l'autre, l'analogie du poète élégiaque avec l'orateur populaire nous répondent : l'enchaînement est fort imparfait. Que Solon nous dise quel est l'état politique dans sa cité ou que Tyrtée nous décrive un guerrier marchant à l'ennemi, le sujet par lui-même comporte une suite dans l'expression. Que le sujet au contraire soit général, comme la paix ou le courage, comment le développer? Par les mêmes procédés que tout à l'heure, à savoir des antithèses : la paix et la guerre civile, le guerrier et le lâche; ou encore des énumérations : avec la paix on a telle et telle autre chose, le courage donne ceci et puis cela. Les développements sont plus longs, le principe le même. Pas plus dans l'élégie que dans la poésie didactique, il n'y a de raison pour finir ni même

parfois pour commencer; cela tient à la pensée et aux poètes.

En effet, voici, dépouillés d'images, d'ailleurs peu nombreuses, des couplets de Callinos (1). Notre premier vers est le second d'un distique, ce qui montre que nous avons affaire à un fragment : Qu'on se batte jusqu'à la mort — Car il est beau de se battre pour la patrie — Mais la mort ne se laisse pas prévoir — Mais qu'on aille bravement au devant de l'ennemi — Car, même avec des ancêtres immortels, on n'échappe point à la mort — Souvent on fuit le danger pour trouver la mort chez soi — Mais alors on n'est pas aimé du peuple — Mais l'autre est pleuré de tous, s'il lui arrive malheur — Tout le peuple pleure l'homme brave mort — Vivant il égale les demi-dieux — Ils le regardent telle une tour — Seul il fait l'œuvre de beaucoup d'hommes. Arrêtez-vous, commencez où vous voudrez, les choses sont également bien. La pensée ne fait aucun progrès et revient sans cesse sur elle-même. Pourquoi ? C'est qu'elle est générale et que chaque fois elle s'exprime tout entière : après quoi il n'y a qu'à renverser les termes, à en changer quelques-uns ou à redire les mêmes mots. — Même procédé, mêmes pensées dans des vers de Tyrtée qui passent pour être un poème complet (2) : « Car il est beau de mourir en homme brave, tombant au premier rang en se battant pour sa patrie. — Mais quitter sa ville et ses champs fertiles pour aller mendier (3), c'est la pire des souffrances : — errer avec sa mère et son père âgé, avec ses petits enfants et sa jeune épouse. — Car il sera haï de tous ceux qu'il recherche dans le dénuement et dans l'atroce pauvreté, — et il déshonore sa race et il souille son beau corps, et la suite n'est que disgrâce et misère. — S'il n'est donc pour le vagabond ni estime ni respect ni crainte ni pitié, — battons-nous avec courage pour ce pays,

(1) *Anth. Lyr.*, p. 1. Les traits indiquent les distiques.

(2) Reitzenstein, Bergk, Christ.

(3) On a cherché dans ces vers une allusion précise. Voir Weil, *art. cit.*, Schwartz, *art. cit.*, p. 466.

mourons pour nos enfants, et ne ménageons plus notre vie » (1). A quoi se rattache cette conjonction du début ? à n'importe quoi. Cette logique est de pure apparence ; ce qu'il s'en trouve nous montre pourtant que, si bon nous semblait, nous ferions précéder ces vers par d'autres et de semblables. Eux-mêmes constituent une simple antithèse : honneur de mourir pour la patrie, honte de la quitter pour chercher une existence ailleurs. Ce dernier membre est développé, puis on revient au premier sur un ton d'exhortation.

Et après cela ? Dans le fait, notre morceau provient d'un discours de Lycurgue, où il est suivi d'autres vers. Est-ce à dire que tous s'appartiennent ? « Jeunes gens, mais battez-vous bien, l'un à côté de l'autre, et ne donnez pas l'exemple de la fuite honteuse ni de la peur ! — mais nourrissez votre courage et gonflez votre poitrine ! n'aimez point la vie en luttant avec les hommes ! — Quant aux aînés dont les genoux ne sont plus souples, ne les abandonnez point par la fuite, les vieillards ! — Car c'est une honte en vérité que, tombant au premier rang, l'aîné gise mort devant les jeunes, — lui dont la tête est déjà blanche et grise la barbe, rendant à la poussière son souffle vaillant, — tenant dans ses mains ses entrailles sanglantes, horreur à voir et honte pour les yeux !

(1) *Anth. Lyr.*, p. 25.

Τεθνάμεναι γὰρ καλὸν ἐνὶ προμάχοισι πεσόντα
  ἄνδρ' ἀγαθὸν περὶ ᾗ πατρίδι μαρνάμενον·
τὴν δ'αὐτοῦ προλιπόντα πόλιν καὶ πίονας ἀγροὺς
  πτωχεύειν πάντων ἐστ' ἀνιηρότατον,
πλαζόμενον σὺν μητρὶ φίλῃ καὶ πατρὶ γέροντι
  παισί τε σὺν μικροῖς κουριδίῃ τ' ἀλόχῳ.
ἐχθρὸς μὲν γὰρ τοῖσι μετέσσεται οὓς κεν ἵκηται
  χρησμοσύνῃ τ' εἴκων καὶ στυγερῇ πενίῃ,
αἰσχύνει τε γένος, κατὰ δ'ἀγλαὸν εἶδος ἐλέγχει,
  πᾶσα δ'ἀτιμίη καὶ κακότης ἕπεται.
εἰ δ'οὕτως ἀνδρός τοι ἀλωμένου οὐδεμί' ὤρη
  γίγνεται, οὔτ' αἰδὼς οὔτ' ὄπις οὔτ' ἔλεος,
θυμῷ γῆς πέρι τῆσδε μαχώμεθα καὶ περὶ παίδων
  θνήσκωμεν ψυχέων μηκέτι φειδόμενοι.

— et son corps dépouillé ! Tout cela sied aux jeunes, tant que dure la belle fleur de la jeunesse délicieuse. — Les hommes le suivent des yeux, les femmes le désirent : il vit ! il est beau quand il tombe au premier rang. — Mais qu'on se tienne bien campé sur les jarrets et ferme sur la terre, mordant la lèvre des dents » (1). Voilà une nouvelle antithèse : à la jeunesse de se battre, aux vieillards d'être défendus ; développement de ce deuxième membre, puis retour. Faut-il joindre tout cela au morceau précédent, dont la facture est la même ? faut-il l'en séparer ? faut-il s'arrêter là ? On peut faire valoir à l'appui de la première opinion que la phrase *tomber au premier rang*, sonne comme un refrain et resserre les deux morceaux, et que l'idée partout est celle de la bataille ; on peut soutenir au contraire qu'il n'y a pas de développement de pensée, mais deux antithèses qui se suivent. Quant à savoir s'il faut s'arrêter là, un hasard de tradition nous renseigne d'une façon précise : le dernier distique figure dans un autre morceau. Là, après une description du lâche qui tombe un javelot dans le dos, il introduit une description du brave qui résiste à l'ennemi. Pourquoi cette description ne

(1) ὦ νέοι ἀλλὰ μάχεσθε παρ' ἀλλήλοισι μένοντες
μηδὲ φυγῆς αἰσχρῆς ἄρχετε μηδὲ φόβου,
ἀλλὰ μέγαν ποιεῖσθε καὶ ἄλκιμον ἐν φρεσὶ θυμόν
μηδὲ φιλοψυχεῖτ' ἀνδράσι μαρνάμενοι,
τοὺς δὲ παλαιοτέρους ὧν οὐκέτι γούνατ' ἐλαφρά
μὴ καταλείποντες φεύγετε τοὺς γεραιούς
αἰσχρὸν γὰρ δὴ τοῦτο, μετὰ προμάχοισι πεσόντα
κεῖσθαι πρόσθε νέων ἄνδρα παλαιότερον
ἤδη λευκὸν ἔχοντα κάρη πολιόν τε γένειον,
θυμὸν ἀποπνείοντ' ἄλκιμον ἐν κονίῃ,
αἱματόεντ' αἰδοῖα φίλαις ἐν χερσὶν ἔχοντα
(αἰσχρὰ τά γ' ὀφθαλμοῖς καὶ νεμεσητὸν ἰδεῖν)
καὶ χρόα γυμνωθέντα . νέοισι δὲ πάντ' ἐπέοικεν,
ὄφρ' ἐρατῆς ἥβης ἀγλαὸν ἄνθος ἔχῃ·
ἀνδράσι μὲν θνητὸς ἰδεῖν, ἐρατὸς δε γυναιξὶν
ζωὸς ἐών, καλὸς δ' ἐν προμάχοισι πεσών.
ἀλλά τις εὖ διαβὰς μενέτω ποσὶν ἀμφοτέροισιν
στηριχθεὶς ἐπὶ γῆς, χεῖλος ὀδοῦσι δακών.

viendrait-elle pas ici ? En revanche, c'est une formule qui fait bien en dernier lieu. Libre à nous donc de choisir : nous ferons de ce vers, selon le cas, un point d'arrivée ou un point de départ, de même que, pour tous les morceaux étudiés jusqu'ici, le premier distique, le seul distique était la clef de tout le reste.

Ce court examen de l'élégie publique nous a préparés à l'étude de l'autre. Or, ici, la première chose qui frappe, c'est qu'il ne s'agit vraiment plus de littérature, mais bien d'hommes et de vie. Toutes les questions d'authenticité, de texte et d'époque dont la philologie fait un si grand cas, lorsqu'on les poursuit chez Théognis deviennent à ce point embarrassantes qu'on en soupçonne la raison d'être. Comment appliquer la même méthode d'une part à une tragédie, dont on sait l'auteur, la date et les détails de la représentation, dont on connaît la tradition du texte et l'histoire du genre, et d'autre part à quelques couplets, auxquels on trouve deux contextes et trois ou quatre attributions différentes ? Par exemple, dans un long morceau de Solon que nous a conservé Stobée, le poète, après avoir énuméré toutes les déceptions auxquelles la vie humaine est sujette, poursuit : « Et le hasard plane sur tous les efforts, aussi personne au début d'une chose ne sait-il par où il va passer. — Mais tel qui cherche à bien agir, sans s'attendre à rien, tombe dans un égarement des plus funestes, — et, pour tel autre qui agit mal, la divinité donne à toute chose une heureuse issue, correctrice de sa folie » (1). Suivent trois autres couplets sur la soif de la richesse. Ouvrez maintenant votre Théognis, au vers 585 vous lirez : « Le hasard plane sur tous les efforts, aussi personne au début

(1) *Anth. Lyr.*, p. 39 — Stob. III, IX, 23.
V. 14. πᾶσι δέ τοι κίνδυνος ἐπ' ἔργμασιν οὐδέ τις οἶδεν
ᾗ μέλλει σχήσειν χρήματος ἀρχομένου.
ἀλλ' ὁ μὲν εὖ ἔρδειν πειρώμενος οὐ προνοήσας
.ς μεγάλην ἄτην καὶ χαλεπὴν ἔπεσεν·
τῷ δὲ κακῶς ἔρδοντι θεὸς περὶ πάντα δίδωσι
συντυχίην ἀγαθήν, ἔκλυσιν ἀφροσύνης.

d'une affaire ne sait-il par où il va passer. — Mais tel qui cherche à être en vue, sans s'attendre à rien tombe dans un égarement des plus funestes, — et pour tel autre, déjà prospère, Dieu donne à toute chose une heureuse issue correctrice de sa folie. — Il faut souffrir ce que donnent les dieux aux mortels, et supporter d'une âme égale les deux extrêmes : — ni tomber dans le désespoir devant le malheur, ni se réjouir du bien avant d'en voir la fin dernière » (1). Ces deux morceaux sont bien les mêmes, à ceci près que chez Théognis la conjonction du début a disparu, et quelques mots ont été changés, non en mieux (2). Mais aussi, la suite est différente, du moins si l'on se décide à la lire : Théognis veut qu'on persévère et tienne le juste milieu, alors que Solon déplorait la soif de la richesse. Enfin ces vers de Solon eux aussi se retrouvent ailleurs chez Théognis (3) avec une différence amusante : la phrase religieuse de l'Athénien, « les immortels attachèrent le gain aux mortels, » devient « l'argent pour les mortels, c'est la folie » (4). Laquelle de ces deux versions préfère-t-on, celle de Solon ou celle de Théognis ? Encore Solon figure-t-il chez Stobée et Théognis dans une anthologie : les croira-t-on ? A qui

(1) Theog. 585.

πᾶσίν τοι κίνδυνος ἐπ' ἔργμασιν οὐδέ τις οἶδεν
 πῇ σχήσειν μέλλει πρήγματος ἀρχομένου·
ἀλλ' ὁ μὲν εὐδοκιμεῖν πειρώμενος οὐ προνοήσας
 εἰς μεγάλην ἄτην καὶ χαλεπὴν ἔπεσεν·
τῷ δὲ καλῶς ποιεῦντι θεὸς περὶ πάντα τίθησιν
 συντυχίην ἀγαθήν, ἔκλυσιν ἀφροσύνης.
τολμᾶν χρὴ τὰ δίδουσι θεοὶ θνητοῖσι βροτοῖσιν,
 ῥηιδίως δὲ φέρειν ἀμφοτέρων τὸ λάχος,
μήτε κακοῖσιν ἀσῶντα λίην φρένα μήτ' ἀγαθοῖσιν
 τερφθέντ' ἐξαπίνης πρὶν τέλος ἄκρον ἰδεῖν.

(2) C'est ce qu'on remarque surtout quand on compare dans le recueil de Théognis les deux versions des distiques repétés. Voir Heinemann et Em. von Geyso, *ouv. cit.*

(3) Voir Theog., 227 *suiv.*

(4) Solon, frag. 12, v. 74, κέρδεα τοι θνητοῖσ' ὤπασαν ἀθάνατοι. Theog., v. 230, χρήματά τοι θνητοῖς γίνεται ἀφροσύνη.



ties, aux camps et même devant l'ennemi, les vers où il racontait la guerre messénienne du temps des ancêtres et réveillait le courage et la passion de la guerre.

Dans tous ces poèmes il s'agit de légendes ou de faits historiques mais qui n'intéressent que le public auquel ils s'adressent. Ce n'est point, comme dans l'épos, le récit en lui-même qui appelle le vers ; le poète, en rapportant ces choses, ne le fait que pour éveiller les sentiments patriotiques de son auditoire. Aussi dans les vers qui nous restent parle-t-il toujours sur un ton personnel. Mimnerme dit d'un mort sur le champ de bataille qu'il n'avait plus « la force et le mâle courage dont j'entendais parler nos devanciers » (1). « Nous quittâmes Pylos, la ville de Nestor, dit-il encore, dans des vaisseaux pour venir dans l'Asie délicieuse; et dans la belle Colophôn, d'une force fière nous nous sommes établis, maîtres de (leur) insolence terrible » (2). L'accent de Tyrtée n'est pas différent : « Car le fils de Kronos lui-même, l'époux de Hérè à la belle couronne, Zeus donna cette ville aux Héraclides : c'est avec eux que, quittant l'Érinéos balayé de vents, nous sommes venus dans l'île spacieuse de Pélops » (3). On voit que, pour exciter les Spartiates, Tyrtée se met à côté des Héraclides ; il se transporte dans le passé lointain, et en son propre nom il prêche l'exemple de héros presque légendaires; ou plutôt il place tout cela au temps présent, comme s'il était en train de vivre lui-même la vieille histoire de Sparte. Car ces poètes sont orateurs, et les souvenirs glorieux qu'ils évoquent servent plutôt d'à-propos. Est-ce un hasard que nous connaissions plusieurs élégies dites ἐπιτάφια et que plus tard nous ayons des discours qualifiés du même nom? Si Simonide de Céos chantait Platées et d'autres batailles (4), Périclès, Gorgias,

(1) *Anth. Lyr.*, p. 33.

(2) *Anth. Lyr.*, p. 32. Ces vers proviennent de Strabon (XIV 634) qui les trouve, dit-il, ἐν τῇ Ναννοῖ : cela signifie évidemment « dans les vers de Mimnerme. »

(3) *Anth. Lyr.*, p. 24.

(4) Malheureusement on ne peut pas les préciser : voir PLG ad frag. 83, 84.

Hypéride firent de même, et dans une prose bien poétique (1), pour les guerres de leur époque et pour les citoyens qui y avaient laissé la vie. Inutile de rappeler que dans ce discours on faisait beaucoup d'allusions historiques et que l'on y parlait justement de la *fondation* de la ville, des héros qui l'avaient fondée, en somme qu'on faisait la *généalogie* de la ville. N'affirmons rien pour les fragments que nous avons sous les yeux; leur contexte, encore une fois, nous est inconnu. Le rapprochement n'en reste pas moins exact en ce que l'esprit qui anime les orateurs et les élégiaques se ressemble sur plus d'un point.

Mais ces souvenirs historiques et légendaires, ces récits de bataille ne sont pas, nous l'avons dit, le vrai sujet de ces poètes. Qu'est-ce alors qu'ils se proposent d'écrire? Ce sont — et c'est ici un nouveau rapprochement entre le discours et le poème public — des phrases sur le courage, sur la concorde, sur la gloire, sur les douceurs de la paix: tout cela sous forme exhortative, quelquefois sous forme de réflexion personnelle. L'*Eunomie* : voilà le titre d'une poésie de Tyrtée dont on a lu plus haut le début (2). Pendant la guerre Messénienne, il s'était produit une telle inégalité dans la distribution de la richesse que les pauvres demandaient un nouveau partage des terres : Tyrtée essaya d'inspirer à tous le désir de l'entente; s'il parlait de la guerre et de l'état politique et financier de la ville, c'était sans doute pour en arriver à une de ces descriptions des bonheurs de la paix, dont la littérature grecque est toute pleine (3). Le titre, le rôle du poète, et bien des détails semblent imités de Solon. Cette fois la description de la paix nous est parvenue précédée de la description de l'état contraire : à côté de ces idées générales

(1) Voir Blass, *Att. Ber*[2]. I, p. 60. ἀπὸ προγόνων comme dit Periclès (Thuc. II, 34).

(2) Voir Arist *Pol.* Θ, VI, 2 ; Strab., VIII, p. 362. — Terpandre aussi est censé avoir écrit une Εὐνομία.

(3) Voir Bacchylide (*Anth. Lyr.*, p. 279) ; Pind., *Ol.*, IX, 16 ; Dem. *contr. Aristog.*, 772, 11.

les questions de réformes plus précises disparaissent. Mais c'était aussi chez les deux poètes une époque de guerre. Alors, quoiqu'il s'agisse de conquérir Salamis et la Messénie, le sujet du poète, c'est le courage, le patriotisme, la guerre en général. Quelle belle chose de mourir pour la patrie ! Combien grande est la gloire du héros sur le champ de bataille ! combien la fuite est lâche ! Bien avant eux, Callinos avait dit tout cela aux Smyrnéens, du moins à en croire les lieux communs qui portent son nom et qui se retrouvent presque textuellement chez Solon et chez Tyrtée. Cela n'a rien d'étonnant, du reste. Les vertus civiques changent peu, et là où l'on se plaît à en parler, il y a un charme à ce que l'expression date de loin et soit très familière. Il s'agit moins d'emprunt que de pensées et de tournures communes. Le poète élégiaque, comme l'orateur, a une fonction, et les sentiments qu'il veut inspirer à son public, aussi bien que la langue et le vers où il s'exprime, sont impersonnels et se passent de main en main.

Nous avons donc des distiques élégiaques récités avec accompagnement de flûte devant des assemblées assez larges, et où dominent les sentiments patriotiques, les exhortations, les réflexions générales. Si l'on se demande maintenant de quel genre était l'enchaînement dans ces poèmes, les vers d'Hésiode d'une part, et, de l'autre, l'analogie du poète élégiaque avec l'orateur populaire nous répondent : l'enchaînement est fort imparfait. Que Solon nous dise quel est l'état politique dans sa cité ou que Tyrtée nous décrive un guerrier marchant à l'ennemi, le sujet par lui-même comporte une suite dans l'expression. Que le sujet au contraire soit général, comme la paix ou le courage, comment le développer ? Par les mêmes procédés que tout à l'heure, à savoir des antithèses : la paix et la guerre civile, le guerrier et le lâche ; ou encore des énumérations : avec la paix on a telle et telle autre chose, le courage donne ceci et puis cela. Les développements sont plus longs, le principe le même. Pas plus dans l'élégie que dans la poésie didactique, il n'y a de raison pour finir ni même

parfois pour commencer; cela tient à la pensée et aux poètes.

En effet, voici, dépouillés d'images, d'ailleurs peu nombreuses, des couplets de Callinos (1). Notre premier vers est le second d'un distique, ce qui montre que nous avons affaire à un fragment : Qu'on se batte jusqu'à la mort — Car il est beau de se battre pour la patrie — Mais la mort ne se laisse pas prévoir — Mais qu'on aille bravement au devant de l'ennemi — Car, même avec des ancêtres immortels, on n'échappe point à la mort — Souvent on fuit le danger pour trouver la mort chez soi — Mais alors on n'est pas aimé du peuple — Mais l'autre est pleuré de tous, s'il lui arrive malheur — Tout le peuple pleure l'homme brave mort — Vivant il égale les demi-dieux — Ils le regardent telle une tour — Seul il fait l'œuvre de beaucoup d'hommes. Arrêtez-vous, commencez où vous voudrez, les choses sont également bien. La pensée ne fait aucun progrès et revient sans cesse sur elle-même. Pourquoi ? C'est qu'elle est générale et que chaque fois elle s'exprime tout entière : après quoi il n'y a qu'à renverser les termes, à en changer quelques-uns ou à redire les mêmes mots. — Même procédé, mêmes pensées dans des vers de Tyrtée qui passent pour être un poème complet (2) : « Car il est beau de mourir en homme brave, tombant au premier rang en se battant pour sa patrie. — Mais quitter sa ville et ses champs fertiles pour aller mendier (3), c'est la pire des souffrances : — errer avec sa mère et son père âgé, avec ses petits enfants et sa jeune épouse. — Car il sera haï de tous ceux qu'il recherche dans le dénuement et dans l'atroce pauvreté, — et il déshonore sa race et il souille son beau corps, et la suite n'est que disgrâce et misère. — S'il n'est donc pour le vagabond ni estime ni respect ni crainte ni pitié, — battons-nous avec courage pour ce pays,

(1) *Anth. Lyr.*, p. 1. Les traits indiquent les distiques.

(2) Reitzenstein, Bergk, Christ.

(3) On a cherché dans ces vers une allusion précise. Voir Weil, *art. cit.*, Schwartz, *art. cit.*, p. [illegible].

mourons pour nos enfants, et ne ménageons plus notre vie » (1). A quoi se rattache cette conjonction du début ? à n'importe quoi. Cette logique est de pure apparence ; ce qu'il s'en trouve nous montre pourtant que, si bon nous semblait, nous ferions précéder ces vers par d'autres et de semblables. Eux-mêmes constituent une simple antithèse : honneur de mourir pour la patrie, honte de la quitter pour chercher une existence ailleurs. Ce dernier membre est développé, puis on revient au premier sur un ton d'exhortation.

Et après cela? Dans le fait, notre morceau provient d'un discours de Lycurgue, où il est suivi d'autres vers. Est-ce à dire que tous s'appartiennent ? « Jeunes gens, mais battez-vous bien, l'un à côté de l'autre, et ne donnez pas l'exemple de la fuite honteuse ni de la peur ! — mais nourrissez votre courage et gonflez votre poitrine ! n'aimez point la vie en luttant avec les hommes ! — Quant aux aînés dont les genoux ne sont plus souples, ne les abandonnez point par la fuite, les vieillards ! — Car c'est une honte en vérité que, tombant au premier rang, l'aîné gise mort devant les jeunes, — lui dont la tête est déjà blanche et grise la barbe, rendant à la poussière son souffle vaillant, — tenant dans ses mains ses entrailles sanglantes, horreur à voir et honte pour les yeux !

(1) *Anth. Lyr.*, p. 25.

Τεθνάμεναι γὰρ καλὸν ἐνὶ προμάχοισι πεσόντα
ἄνδρ' ἀγαθὸν περὶ ᾗ πατρίδι μαρνάμενον·
τὴν δ'αὐτοῦ προλιπόντα πόλιν καὶ πίονας ἀγροὺς
πτωχεύειν πάντων ἐστ' ἀνιηρότατον,
πλαζόμενον σὺν μητρὶ φίλῃ καὶ πατρὶ γέροντι
παισί τε σὺν μικροῖς κουριδίῃ τ' ἀλόχῳ.
ἐχθρὸς μὲν γὰρ τοῖσι μετέσσεται οὕς κεν ἵκηται
χρησμοσύνῃ τ' εἴκων καὶ στυγερῇ πενίῃ,
αἰσχύνει τε γένος, κατὰ δ'ἀγλαὸν εἶδος ἐλέγχει,
πᾶσα δ'ἀτιμίη καὶ κακότης ἕπεται.
εἰ δ'οὕτως ἀνδρός τοι ἀλωμένου οὐδεμί' ὤρη
γίγνεται, οὔτ' αἰδὼς οὔτ' ὄπις οὔτ' ἔλεος,
θυμῷ γῆς πέρι τῆσδε μαχώμεθα καὶ περὶ παίδων
θνήσκωμεν ψυχέων μηκέτι φειδόμενοι.

— et son corps dépouillé ! Tout cela sied aux jeunes, tant que dure la belle fleur de la jeunesse délicieuse. — Les hommes le suivent des yeux, les femmes le désirent : il vit ! il est beau quand il tombe au premier rang. — Mais qu'on se tienne bien campé sur les jarrets et ferme sur la terre, mordant la lèvre des dents » (1). Voilà une nouvelle antithèse : à la jeunesse de se battre, aux vieillards d'être défendus ; développement de ce deuxième membre, puis retour. Faut-il joindre tout cela au morceau précédent, dont la facture est la même ? faut-il l'en séparer ? faut-il s'arrêter là ? On peut faire valoir à l'appui de la première opinion que la phrase *tomber au premier rang*, sonne comme un refrain et resserre les deux morceaux, et que l'idée partout est celle de la bataille ; on peut soutenir au contraire qu'il n'y a pas de développement de pensée, mais deux antithèses qui se suivent. Quant à savoir s'il faut s'arrêter là, un hasard de tradition nous renseigne d'une façon précise : le dernier distique figure dans un autre morceau. Là, après une description du lâche qui tombe un javelot dans le dos, il introduit une description du brave qui résiste à l'ennemi. Pourquoi cette description ne

(1) ὦ νέοι ἀλλὰ μάχεσθε παρ' ἀλλήλοισι μένοντες
μηδὲ φυγῆς αἰσχρῆς ἄρχετε μηδὲ φόβου,
ἀλλὰ μέγαν ποιεῖσθε καὶ ἄλκιμον ἐν φρεσὶ θυμόν
μηδὲ φιλοψυχεῖτ' ἀνδράσι μαρνάμενοι,
τοὺς δὲ παλαιοτέρους ὧν οὐκέτι γούνατ' ἐλαφρά
μὴ καταλείποντες φεύγετε τοὺς γεραιούς.
αἰσχρὸν γὰρ δὴ τοῦτο, μετὰ προμάχοισι πεσόντα
κεῖσθαι πρόσθε νέων ἄνδρα παλαιότερον
ἤδη λευκὸν ἔχοντα κάρη πολιόν τε γένειον,
θυμὸν ἀποπνείοντ' ἄλκιμον ἐν κονίῃ,
αἱματόεντ' αἰδοῖα φίλαις ἐν χερσὶν ἔχοντα
(αἰσχρὰ τά γ' ὀφθαλμοῖς καὶ νεμεσητὸν ἰδεῖν)
καὶ χρόα γυμνωθέντα . νέοισι δὲ πάντ' ἐπέοικεν,
ὄφρ' ἐρατῆς ἥβης ἀγλαὸν ἄνθος ἔχῃ·
ἀνδράσι μὲν θηητὸς ἰδεῖν, ἐρατὸς δὲ γυναιξὶν
ζωὸς ἐών, καλὸς δ' ἐν προμάχοισι πεσών.
ἀλλά τις εὖ διαβὰς μενέτω ποσὶν ἀμφοτέροισιν
στηριχθεὶς ἐπὶ γῆς. χεῖλος ὀδοῦσι δακών.

viendrait-elle pas ici ? En revanche, c'est une formule qui fait bien en dernier lieu. Libre à nous donc de choisir : nous ferons de ce vers, selon le cas, un point d'arrivée ou un point de départ, de même que, pour tous les morceaux étudiés jusqu'ici, le premier distique, le seul distique était la clef de tout le reste.

Ce court examen de l'élégie publique nous a préparés à l'étude de l'autre. Or, ici, la première chose qui frappe, c'est qu'il ne s'agit vraiment plus de littérature, mais bien d'hommes et de vie. Toutes les questions d'authenticité, de texte et d'époque dont la philologie fait un si grand cas, lorsqu'on les poursuit chez Théognis deviennent à ce point embarrassantes qu'on en soupçonne la raison d'être. Comment appliquer la même méthode d'une part à une tragédie, dont on sait l'auteur, la date et les détails de la représentation, dont on connaît la tradition du texte et l'histoire du genre, et d'autre part à quelques couplets, auxquels on trouve deux contextes et trois ou quatre attributions différentes ? Par exemple, dans un long morceau de Solon que nous a conservé Stobée, le poète, après avoir énuméré toutes les déceptions auxquelles la vie humaine est sujette, poursuit : « Et le hasard plane sur tous les efforts, aussi personne au début d'une chose ne sait-il par où il va passer. — Mais tel qui cherche à bien agir, sans s'attendre à rien, tombe dans un égarement des plus funestes, — et, pour tel autre qui agit mal, la divinité donne à toute chose une heureuse issue, correctrice de sa folie » (1). Suivent trois autres couplets sur la soif de la richesse. Ouvrez maintenant votre Théognis, au vers 585 vous lirez : « Le hasard plane sur tous les efforts, aussi personne au début

(1) *Anth. Lyr.*, p. 39 = Stob. III, IX, 23.

V. 14. πᾶσι δέ τοι κίνδυνος ἐπ' ἔργμασιν οὐδέ τις οἶδεν
ᾗ μέλλει σχήσειν χρήματος ἀρχομένου.
ἀλλ' ὁ μὲν εὖ ἔρδειν πειρώμενος οὐ προνοήσας
ἐς μεγάλην ἄτην καὶ χαλεπὴν ἔπεσεν·
τῷ δὲ κακῶς ἔρδοντι θεὸς περὶ πάντα δίδωσι
συντυχίην ἀγαθήν, ἔκλυσιν ἀφροσύνης.

d'une affaire ne sait-il par où il va passer. — Mais tel qui cherche à être en vue, sans s'attendre à rien tombe dans un égarement des plus funestes, — et pour tel autre, déjà prospère, Dieu donne à toute chose une heureuse issue correctrice de sa folie. — Il faut souffrir ce que donnent les dieux aux mortels, et supporter d'une âme égale les deux extrêmes : — ni tomber dans le désespoir devant le malheur, ni se réjouir du bien avant d'en voir la fin dernière » (1). Ces deux morceaux sont bien les mêmes, à ceci près que chez Théognis la conjonction du début a disparu, et quelques mots ont été changés, non en mieux (2). Mais aussi, la suite est différente, du moins si l'on se décide à la lire : Théognis veut qu'on persévère et tienne le juste milieu, alors que Solon déplorait la soif de la richesse. Enfin ces vers de Solon eux aussi se retrouvent ailleurs chez Théognis (3) avec une différence amusante : la phrase religieuse de l'Athénien, « les immortels attachèrent le gain aux mortels, » devient « l'argent pour les mortels, c'est la folie » (4). Laquelle de ces deux versions préfère-t-on, celle de Solon ou celle de Théognis ? Encore Solon figure-t-il chez Stobée et Théognis dans une anthologie : les croira-t-on ? A qui

(1) Theog. 585.

πᾶσίν τοι κίνδυνος ἐπ' ἔργμασιν οὐδέ τις οἶδεν
 πῇ σχήσειν μέλλει πρήγματος ἀρχομένου·
ἀλλ' ὁ μὲν εὐδοκιμεῖν πειρώμενος οὐ προνοήσας
 εἰς μεγάλην ἄτην καὶ χαλεπὴν ἔπεσεν·
τῷ δὲ καλῶς ποιεῦντι θεὸς περὶ πάντα τίθησιν
 συντυχίην ἀγαθήν, ἔκλυσιν ἀφροσύνης.
τολμᾷν χρὴ τὰ δίδουσι θεοὶ θνητοῖσι βροτοῖσιν,
 ῥηιδίως δὲ φέρειν ἀμφοτέρων τὸ λάχος,
μήτε κακοῖσιν ἀσῶντα λίην φρένα μήτ' ἀγαθοῖσιν
 τερφθέντ' ἐξαπίνης πρὶν τέλος ἄκρον ἰδεῖν.

(2) C'est ce qu'on remarque surtout quand on compare dans le recueil de Théognis les deux versions des distiques répétés. Voir Heinemann et Em. von Geyso, *ouv. cit.*

(3) Voir Theog., 227 *suiv.*

(4) Solon, frag. 12, v. 74, κέρδεά τοι θνητοῖσ' ὤπασαν ἀθάνατοι. Theog., v. 230, χρήματά τοι θνητοῖς γίνεται ἀφροσύνη.

l'original, à qui le pastiche ? Combien y a-t il là d'auteurs et où est l'élégie ? On le voit, les questions s'accumulent, les vers demeurent : c'est assez dire que les premières sont mal posées. Changeons donc de méthode. Ces versions différentes doivent tirer chacune à conséquence et ensemble nous donner une idée de l'élégie. Elles sont l'élégie même.

Il y a donc des élégiaques attitrés. Hipparchos veut-il dresser des bornes dans l'Attique ; les Grecs érigent-ils un monument sur la plaine de Marathon ; est-il question de placer une statue ou d'orner un mur ; fait-on une offrande au dieu ou veut-on mettre une stèle au cimetière : on ne s'adresse pas seulement au sculpteur ou à l'architecte, mais aussi au poète de l'élégie. Si c'est un homme de renom, il se fait payer très cher ; parfois, sans doute, un ami de talent s'en charge en s'inspirant d'un bon modèle. Et ces vers, à force de passer sous les yeux, entrent dans le parler commun et dans la poésie courante (1). Car ils renferment souvent des réflexions morales. Les noms propres et les circonstances particulières ne remplissent pas toujours le couplet ou le quatrain. Si l'on appelle le mort, le passant, autre chose encore (2), c'est pour nous dire que la vertu survit à la vie.

Il y a aussi des épîtres. Solon s'acquitta ainsi d'une dette d'hospitalité. « Il s'adresse, dit Plutarque, dans ses élégies à Philokypros, roi de Chypre, chez qui il était descendu en cours de route vers l'Égypte » (3). Dans un moment d'allégresse, il envoya à Mimnerme entre autres ces vers : « Mais s'il n'est pas trop tard et si tu suis mon avis, enlève ce vers, et ne m'en veuille point d'avoir mieux compris les choses que toi ! change le Ligyastadès, et chante ainsi : Puissé-je avoir quatre-vingts ans quand me trouvera la mort ! » (4) Mimnerme, moins viril, avait désiré mourir en bonne santé à soixante

(1) Voir Théog. 255.
(2) P. ex. Kaibel, *Epigr. Gr.*, 1. V. Hauvette, *De l'Authenticité*, etc., p. 44.
(3) Plut. *Vit. Sol.* c. 26.
(4) *Anth. Lyr.*, p. 41.

ans. Et lorsqu'on dit épîtres, il ne faut point y mettre trop d'ampleur (1). Dans la vie agitée de ces temps-là, chaque idée est nouvelle et il suffit d'une seule pour que, traduite en un couplet, elle coure le monde et qu'on se la dispute. Quelle foule d'impressions pour un Solon en route vers l'Égypte, pour un Archiloque errant par l'Archipel ! Théognis a fait le voyage de Sicile, d'Eubée et de Sparte; elles ne valurent point à ses yeux sa patrie ; cette réflexion fait un poème (2).

Il y a l'élégie d'amour, et qui le dispute pour le nombre et la vogue avec les mètres érotiques. Mimnerme, un des premiers élégiaques, passa pour le maître de ce genre (3). A partir de son époque (car son contemporain Solon fit aussi des vers amoureux) tout le monde le pratiqua. On a déjà lu dans Théognis le nom de Kyrnos qui s'y trouve plus d'une fois à chaque page et que la Grèce n'oublia jamais. Le poète l'invoque incessamment. Mimnerme et Solon sans doute en faisaient autant pour leurs amours, puisqu'ils nommaient Nannô et Kritias. Il y a là un détail qui trahit l'usage, j'allais dire l'instinct, un peu comme pour le sonnet des littératures modernes. Ces noms propres ont chez l'élégiaque une valeur toute particulière et qui le caractérisent. Ainsi conçue, que dit-on dans l'élégie amoureuse ? D'abord ce qu'on a toujours dit, ce qu'on dit encore, ce qu'on dira toujours. Mais l'amour grec est compliqué d'amitié et de pensée, et quel cadeau plus précieux qu'une réflexion ? Encore la personne aimée est-elle en général bien jeune, et quelques bons conseils, s'ils n'ont guère chance d'être mis en pratique, soulageront-ils toujours le cœur de celui qui les donne. En tout cas les réflexions ont un prix et les formules semblent neuves : toutes deux sont rapportées de loin, quoiqu'elles soient si petites. La vérité n'est plus

(1) Sophocle a écrit deux distiques à Euripide (*Anth. Lyr.*) Là-dessus voir Zurborg, *Herm*. 10, p. 206.

(2) *Theognis*, 783.

(3) Sur Nannô, voir Heinemann, *Stud. Solonea*, pp. 43, 44; Kaibel, *Herm*., 22, p. 510. S'il faut à tout prix avoir des doutes, ce serait surtout sur la constance dont Nannô aurait été l'objet de la part du poète.

énoncée à l'état de citation mais elle sort de l'expérience personnelle et coûte cher. Ce que Théognis chante à Kyrnos est mieux que ce qu'Hésiode disait à Persès.

On pourrait mener plus loin ce classement des vers élégiaques, mais à quoi bon ? Ces poètes vivaient et le disaient. Nerveux, passionnés, spirituels et tendres, tout dans leur vie avait son moment. Mais tout, aussi, avait un moment seulement. Leur pensée éclate, elle reste fragmentaire. Il est assez d'une pensée pour un couplet, Phocylide l'a dit, et le couplet à son tour n'exprime bien qu'une pensée ; on la développera, si l'on veut, par une antithèse, on la redira en citant des exemples. Mieux vaut pourtant une deuxième pensée, un deuxième couplet, qui n'aura avec le premier qu'un rapport indéfinissable. Et tout cela est si vivant et exprime si directement l'expérience, qu'on ne peut le garder pour soi. Inscription, épître, vers d'amour, partout la réflexion personnelle et générale l'emporte évidemment et presque toujours ne s'adresse à quelqu'un. La personne n'y est pas pour grand' chose : c'est la pensée qui, quoique abstraite, est trop nerveuse pour en rester là. Elle se dit à vive voix, on se la lance. Où cela ?

Dans des réunions de tout genre. Nous avons dit, à propos de l'élégie formelle, que les poètes s'adressent presque toujours au public. Ils s'adressent maintenant à un ami, mais ce n'est point assurément pour réciter devant lui, avec le virtuose, les distiques où ils l'interpellent. Ces vers sont écrits pour eux, ils sont lyriques au sens moderne de ce mot (1). Seulement leur place est dans les réunions. C'est là que se chantent ou se disent, par des artistes ou par les amis eux-mêmes, les réflexions élégiaques. Quant à se représenter une de ces réunions on n'a qu'à consulter les vers mêmes. « Il faut d'abord que les joyeux convives chantent la

(1) Ce sont là, ce me semble, des objections insurmontables à « l'élégie symposiaque » de M. Reitzenstein et à toute autre théorie qui assigne à l'élégie un rôle défini.

divinité avec des mots respectueux et la pensée pure. Puis, après avoir versé la libation et demandé la grâce d'agir en toute justice (car ainsi c'est chose plus facile), — il n'y a pas de mal à tant boire que tu restes en état de rentrer sans aide, à moins toutefois que tu ne sois très vieux. — Et de tes convives approuve celui qui, tout en buvant, rapporte des choses intéressantes, selon que le souvenir lui en dit, et qui parle de vertu. — Ne développe pas les batailles des Titans et des Géants, ni celles des Centaures, vieux contes rebattus — ni les âpres luttes civiles. Tout cela ne vaut rien. Mais se souvenir des dieux, c'est bien » (1). Un autre poète n'a pas suivi ces sages conseils : il avoue avoir dépassé la mesure ; les murs lui semblent mal assis et lui-même voudrait bien pouvoir se tenir debout (2). Théognis est aussi peu philosophe mais plus artiste : il promet à son amant la gloire et l'immortalité, et lui assure qu'il assistera à jamais à tous les banquets, à tous les festins, car c'est là qu'on chantera ses vers (3).

Ainsi des banquets, ou plutôt des symposia qui en étaient la dernière partie. Dans une vie active et passée en plein air, c'était là sans doute la partie la plus importante de la vie sociale. Les causeries artistiques et littéraires, les conversations philosophiques, les bouts rimés, les portraits, les propos spirituels, tout cela se donnait rendez-vous à la fin de la soirée, à ce moment où, ayant terminé le repas, les convives se lavent les mains, prennent des couronnes de fleurs et se passent la coupe classique mêlée de vin et d'eau. La scène typique de ce genre était le moment légendaire où les sept sages blanchis et vénérables revinrent des quatre coins du monde s'asseoir à la table commune. Les pensées

(1) Xénophane, *Anth. Lyr.*, p. 51. — Ath., 462 D

Comp. Évène, *Anth. Lyr.*, p. 133; Critias, *id.*, pp. 134, 135; Dion. Chalcus, *id.*, p. 129; Ion, *id.*, p. 125, Anacréon, *id.*, p. 230.

(3) V. Theog., 503.

(2) Theog., 239.

qu'ils exprimèrent à cette occasion, toute la Grèce en vécut ; on les inscrivait aux frontons des temples (1), elles inspirèrent des dialogues, des chœurs de tragédie ; elles devinrent une partie de l'éducation morale. Étaient-elles, à l'origine, en vers ? Il est permis d'en douter, mais elles ne furent pas longues à prendre cette forme, et la plupart se retrouvent chez Théognis. Lui ou un autre, un soir à table, chacun des convives ayant à dire un distique, s'en était tiré en donnant à la vieille maxime la forme du couplet ; son voisin s'appelait-il Simonide, Onomacrite, Kléariste, il y faisait entrer son nom (2) ; il ajoutait une antithèse, ou passait le dé au voisin qui en faisait de même. Peut-être Théognis eût-il dédaigné le bien des autres, il se plaint que l'on respecte peu le sien. Mais cette immortalité qu'il promet à Kyrnos ne s'achète pas à plus vil prix. Une de ses sentences comporte des développements de tout genre et n'en est pas moins jolie pour perdre quelques mots, pour changer de nom propre et même parfois de sens. Tout cela est de bonne guerre. Le nom propre n'y fait rien et un jeu d'esprit n'est pas un crime. Sans doute le poème perd aussi à être dépecé et refait ainsi. Les détails trop personnels, les allusions trop précises, la date et le lieu disparaissent. Mimnerme avait parlé, on ne sait à quel propos, de Jason, donc d'une légende ; il avait plaint le travail excessif du soleil (3). Théognis comme Solon parlait et parle encore politique (4). Les vers d'amour tenaient évidemment du souvenir. Mais ce qu'on citait, c'étaient surtout les réflexions ; aussi les réflexions étaient-elles l'essentiel et constituaient-elles souvent tout le poème. Or un recueil de vers élégiaques, écrits et récrits ainsi, de toutes provenances, avec ou sans attributions, dans plusieurs versions, sur des

(1) V. Preger, IGM, 197, 207, 209; 65 (comp. Critias, *Anth. Lyr.*, p. 135, n. * 2*a*).
(2) V. 469, 503, 511, 923, 1085; (II) 1349
(3) *Anth. Lyr.*, p. 32, n. 10; p. 33.
(4) Pour déterminer à quel parti il appartenait, il faut non seulement choisir les vers mais aussi interpréter les principes qui sont généraux. Lui-même était sans doute plus précis.

sujets de tout ordre, mais surtout sententieux et gnomiques ; un recueil de vers élégiaques qui, ayant passé par le banquet, les réunions et la vie grecque, sont destinés à y être employés de la même façon ; voilà notre « Théognis », voilà la réflexion morale et personnelle dans la poésie grecque. C'est là maintenant le point de vue d'où nous allons l'envisager.

On y lit après le début une phrase connue : « Et je te veux du bien, je te dirai, Kyrnos, ce que moi-même enfant j'appris des hommes de bien. — Sois sage et ne tire, d'actions viles et injustes, ni honneur ni vertus ni richesse » (1). Ces hommes de bien, sont-ce les *optimates* de Mégare ? On l'a dit ; mais c'est toujours au point de vue moral que Théognis se propose d'enseigner leur exemple. Et il poursuit : « En voilà assez là-dessus ; d'autre part ne fréquente pas les méchants hommes, mais tiens toujours aux hommes de bien, — et mange et bois avec eux, et assieds-toi à leurs côtés et prends plaisir à fréquenter ceux qui sont très-puissants. — Car des hommes de bien tu apprendras le bien : mais si tu te mêles aux méchants, tu perdras jusqu'à l'intelligence que tu as. — Apprends cela, et fréquente les hommes de bien. Tu diras un jour que je conseille bien mes amis. » Ici la question est tranchée. Si les hommes de bien sont ce qu'ils sont, c'est qu'ils ont les moyens de l'être ; c'est donc eux qu'il faut fréquenter, car les faibles sont méchants, ils ont un *pauvre caractère*, et c'est ce qu'on acquiert en les fréquentant. Cette pensée, un peu plus amère chez Théognis que chez les autres Grecs, est une réflexion personnelle ; pour l'exprimer, il l'expose à un ami jeune et folâtre qu'il aimait avec passion. Ce n'est pas la seule d'ailleurs, et le poète réalise sa promesse. On trouve toutes sortes d'idées générales sur l'amitié, sur la richesse, sur l'orgueil, sur l'hérédité, sur l'ingratitude des enfants, sur le caprice, sur le vin, sur le hasard : des méditations, des cris de désespoir, des prières ; toute une vie

(1) V. 27 suiv. Pour le v. 27 comp. *Travaux*, 286, *Theog.*, 1049.

humaine, en somme, ou plusieurs vies humaines résumées en généralités et en formules essentielles. Tout cela est vivant, dramatique, réel. Si les auteurs ont vécu et pensé, c'était pour le dire à leurs amis et à leurs amours. Le nom de Kyrnos figure au premier vers ; une anthologie érotique se trouve à la fin.

Au milieu de toutes ces réflexions morales et philosophiques, pas un instant de repos ni de recueillement. On est très loin de ces brusques silences de Heine, par exemple ; l'Allemand n'est pas moins désespéré et cynique que Théognis, mais lorsqu'au milieu des petites choses qui l'amusent il en saisit la valeur et le sens généraux, il s'arrête et revient à lui. Le Grec ne distingue point de cette façon. « Fais le bien, on t'en fera autant ! C'est assez de nouvelles ! une bonne œuvre s'annonce sans peine » (1) : voilà comment il exprime une idée qui l'obsédait. Ingratitude, trahison, duplicité, c'est tout ce qu'il trouve dans l'amitié : il le dit en un seul couplet à celui qui le fait souffrir. Lui-même est tout autre ; son idéal du caractère se réalise vite dans le sien ; « Lave-moi, et du sommet de ma tête l'eau qui découle restera toujours blanche. — Et tu me trouveras, en toute chose, comme de l'or pur, rouge à le voir et qu'on le frotte de la pierre de touche ; — dont la rouille noire ni le vert de gris ne mordent à la fine surface, mais qui garde à jamais sa pureté et sa fleur » (2). Toujours au comble du désespoir, il n'a point le temps de se demander ce que tout cela signifie, ni de pousser par un effort sur soi jusqu'à la vérité. « Je ne puis pas, s'écrie-t-il, — mais cette fois ce n'est plus à Kyrnos qu'il s'adresse, mais, comme Ulysse au milieu des flots, il se fait un drame à lui-même, — je ne puis pas, mon cœur, t'offrir tout ce qui t'est agréable. Aie patience. Tu n'es pas seul à viser haut » (3). Pourtant il fait un effort pour

(1) 573. εὖ ἔρδων εὖ πάσχε. τί κ' ἄγγελον ἄλλον ἰάλλοις;
τῆς εὐεργεσίης ῥηϊδίη ἀγγελίη.
(2) V. 447.
(3) V. 695.

comprendre. Pourquoi est-ce toujours le bien qui échoue et le mal qui triomphe ? Théognis, pour se poser cette question philosophique, s'en prend de vive voix à la divinité, et avec un geste de Prométhée lui jette l'énigme au visage : « Père Zeus, que ne plaît-il aux dieux de faire que les méchants savourent l'orgueil ! que ne leur plaît-il — bien sincèrement de faire que l'homme au cœur dur, aux actes atroces, qui n'a cure des dieux, — paie cher un jour ses crimes de sa personne ! afin que jamais à l'avenir les folies du père ne fassent le malheur des enfants — ni que les enfants d'un père impie mais qui pensent et font le bien, fils de Kyrnos, par crainte de ta colère — et dès l'abord ont aimé le bien de tous les citoyens, ne paient cependant la transgression de leurs pères ! — Que tout cela plaise aux bienheureux dieux ! Car maintenant qui fait échappe, et c'est un autre alors qui souffre du crime. » Parti sur ce ton ironique, et toujours navré, il n'a pas encore dit tout ce qu'il avait sur le cœur. Son amertume s'accroît. Il reprend : « Et ceci, roi des immortels, comment est-ce juste ? qu'un homme à l'écart des actes injustes, — qui n'a conscience ni d'une transgression, ni d'un serment violé, mais tout juste qu'il soit, que cependant l'injustice l'accable ? — Mais alors, à le voir, quel autre mortel dorénavant respectera les immortels, et de quel cœur ! — puisque l'homme injuste et méchant et qui ne craint la colère ni d'aucun homme ni d'aucun dieu, — se démène gorgé de richesses, et que les justes, brisés par l'atroce pauvreté, s'épuisent. » Là dessus le poète se ressaisit ; le drame change ; il résume en deux vers son expérience : « Apprends cela, cher ami, et acquiers justement la fortune. Sois sobre de cœur et à l'écart du crime. Et souviens-toi toujours de ces paroles. A la fin tu me loueras de mes sobres conseils. » (1) — Voilà des vers qui dans notre livre se lisent à la suite et que par conséquent nous avons appris

(1) V. 731-756. Voir plus haut, p. 88, note 2.

l'original, à qui le pastiche ? Combien y a-t il là d'auteurs et où est l'élégie ? On le voit, les questions s'accumulent, les vers demeurent : c'est assez dire que les premières sont mal posées. Changeons donc de méthode. Ces versions différentes doivent tirer chacune à conséquence et ensemble nous donner une idée de l'élégie. Elles sont l'élégie même.

Il y a donc des élégiaques attitrés. Hipparchos veut-il dresser des bornes dans l'Attique ; les Grecs érigent-ils un monument sur la plaine de Marathon ; est-il question de placer une statue ou d'orner un mur ; fait-on une offrande au dieu ou veut-on mettre une stèle au cimetière : on ne s'adresse pas seulement au sculpteur ou à l'architecte, mais aussi au poète de l'élégie. Si c'est un homme de renom, il se fait payer très cher ; parfois, sans doute, un ami de talent s'en charge en s'inspirant d'un bon modèle. Et ces vers, à force de passer sous les yeux, entrent dans le parler commun et dans la poésie courante (1). Car ils renferment souvent des réflexions morales. Les noms propres et les circonstances particulières ne remplissent pas toujours le couplet ou le quatrain. Si l'on appelle le mort, le passant, autre chose encore (2), c'est pour nous dire que la vertu survit à la vie.

Il y a aussi des épîtres. Solon s'acquitta ainsi d'une dette d'hospitalité. « Il s'adresse, dit Plutarque, dans ses élégies à Philokypros, roi de Chypre, chez qui il était descendu en cours de route vers l'Égypte » (3). Dans un moment d'allégresse, il envoya à Mimnerme entre autres ces vers : « Mais s'il n'est pas trop tard et si tu suis mon avis, enlève ce vers, et ne m'en veuille point d'avoir mieux compris les choses que toi ! change le Ligyastadès, et chante ainsi : Puissé-je avoir quatre-vingts ans quand me trouvera la mort ! » (4) Mimnerme, moins viril, avait désiré mourir en bonne santé à soixante

(1) Voir Théog. 255.
(2) P. ex. Kaibel, *Epigr. Gr.*, 1. V. Hauvette, *De l'Authenticité*, etc., p. 44.
(3) Plut. *Vit. Sol.* c. 26.
(4) *Anth. Lyr.*, p. 41.

ans. Et lorsqu'on dit épîtres, il ne faut point y mettre trop d'ampleur (1). Dans la vie agitée de ces temps-là, chaque idée est nouvelle et il suffit d'une seule pour que, traduite en un couplet, elle coure le monde et qu'on se la dispute. Quelle foule d'impressions pour un Solon en route vers l'Égypte, pour un Archiloque errant par l'Archipel ! Théognis a fait le voyage de Sicile, d'Eubée et de Sparte; elles ne valurent point à ses yeux sa patrie ; cette réflexion fait un poème (2).

Il y a l'élégie d'amour, et qui le dispute pour le nombre et la vogue avec les mètres érotiques. Mimnerme, un des premiers élégiaques, passa pour le maître de ce genre (3). A partir de son époque (car son contemporain Solon fit aussi des vers amoureux) tout le monde le pratiqua. On a déjà lu dans Théognis le nom de Kyrnos qui s'y trouve plus d'une fois à chaque page et que la Grèce n'oublia jamais. Le poète l'invoque incessamment. Mimnerme et Solon sans doute en faisaient autant pour leurs amours, puisqu'ils nommaient Nannô et Kritias. Il y a là un détail qui trahit l'usage, j'allais dire l'instinct, un peu comme pour le sonnet des littératures modernes. Ces noms propres ont chez l'élégiaque une valeur toute particulière et qui le caractérisent. Ainsi conçue, que dit-on dans l'élégie amoureuse ? D'abord ce qu'on a toujours dit, ce qu'on dit encore, ce qu'on dira toujours. Mais l'amour grec est compliqué d'amitié et de pensée, et quel cadeau plus précieux qu'une réflexion ? Encore la personne aimée est-elle en général bien jeune, et quelques bons conseils, s'ils n'ont guère chance d'être mis en pratique, soulageront-ils toujours le cœur de celui qui les donne. En tout cas les réflexions ont un prix et les formules semblent neuves : toutes deux sont rapportées de loin, quoiqu'elles soient si petites. La vérité n'est plus

(1) Sophocle a écrit deux distiques à Euripide (*Anth. Lyr.*) Là-dessus voir Zurborg, *Herm.* 10, p. 206.

(2) *Theognis*, 783.

(3) Sur Nannô, voir Heinemann, *Stud. Solonea*, pp. 43, 44; Kaibel, *Herm.*, 22, p. 510. S'il faut à tout prix avoir des doutes, ce serait surtout sur la constance dont Nannô aurait été l'objet de la part du poète.

distique, le seul distique, à la fois pour les antithèses et les énumérations, est l'élément essentiel.

Le poème élégiaque est donc, en principe, un distique sentencieux. L'examen des textes déjà nous indique cette définition; des considérations d'un autre genre nous l'imposent.

Tout d'abord, à envisager ce distique comme le premier d'une série, quelle tournure lui donne-t-on ? Cela varie, évidemment, et lorsque, comme Solon dans ses poèmes politiques, il y a un sujet précis, on l'énonce. C'est l'exception; le sujet est presque toujours général. Alors le poète commence par nommer la personne à laquelle il s'adresse, ou, si c'est une prière, par invoquer le dieu. « Enfants brillants de Mnémosyne et de Zeus l'olympien » (1), dit Solon au début de sa grande élégie. Dans Théognis on trouve maintes tournures de ce genre : « Timagoras, chez beaucoup d'hommes il faut voir de bien près pour savoir ce qu'ils sont » (2). « Kyrnos, cette ville est grosse et je crains qu'elle n'enfante une horreur » (3). Ne s'adresse-t-on à personne, comme il arrive souvent, on s'en tient aux tournures didactiques, et l'on débute par des conjonctions : « Et ceci, roi des immortels ; » « Et je te veux du bien, je te dirai : » (4) « Et maintenant je passerai à un nouveau sujet » (5). Voilà le point de départ. Est-ce une antithèse, on développe l'un des membres; est-ce une formule simple, on ajoute la formule contraire, on accumule les exemples. Mais le point de départ seul importe; on peut supprimer la suite ou la changer; on peut l'ajouter si elle fait défaut. Pour finir, l'on y arrive parfois par des retours à la thèse initiale; mais presque toujours, comme dans la poésie didactique, il est

(1) *Anth. Lyr.*, 37. Μνημοσύνης καὶ Ζηνὸς 'Ολυμπίου ἀγλαὰ τέκνα.
Comp. tous les proèmes, et Théog. 341, 731, 1087.

(2) 1059. Τιμαγόρα, πολλῶν ὀργὴν ἀπάτερθεν ὁρῶντι
γινώσκειν χαλεπόν.

(3) 1081. Κύρνε, κύει πόλις ἥδε, δέδοικα δὲ μὴ τέκῃ ἄνδρα
ὑβριστήν.

(4) Théog. 27, 743; 1049.

(5) Xénophane *Anth. Lyr.*, p. 53. Diogène Laerce dit en toutes lettres ἧς ἀρχή.

indifférent que l'on s'arrête ou non. Cela tient à ce que la pensée, étant abstraite, n'est pas analysée, mais répétée sous des formes différentes.

Cela déjà explique comment les Grecs lisaient les vers élégiaques, comment ils en usaient. Nous avons là-dessus des renseignements très précis. Sans aller plus loin, l'anthologie même de Théognis porte toutes les marques de l'usage et, loin de ressembler aux œuvres d'Athénée et de Stobée, elle paraît être arrivée à l'état où nous la trouvons plutôt par une lente adaptation aux besoins du public que sous le coup d'un ou de plusieurs remaniements. C'est donc exactement ce qu'entend un citoyen grec lorsqu'il dit élégie. On peut aller plus loin. Pour devenir notre recueil, les œuvres de Théognis, telles que Platon et Xénophon les lisaient, ont dû beaucoup y ressembler dès l'origine. Mètre élégiaque d'une part, et sentences de l'autre : voilà ce qu'étaient « les élégies » de Théognis, de Solon, de Mimnerme. D'ailleurs on entend parler de Ὑποθῆκαι, de *Réflexions*, de Solon (1) et de Tyrtée ; c'étaient des distiques, peut-être des fragments, de ces morceaux choisis dont Platon se plaignait qu'on les fît apprendre aux garçons à l'école ; mais enfin l'éditeur n'eut pas grand mal à faire les deux livrets ; tous les vers élégiaques de Solon, tous les vers de Tyrtée y auraient trouvé une place ; en tout cas la chose ne s'explique que par la nature de l'élégie elle-même et l'usage qu'on en faisait.

Voici maintenant comment les Grecs parlaient de ces poèmes. J'ai traduit plus haut tout un passage de Tyrtée qui consistait en deux oppositions se distinguant nettement l'une de

(1) Heinemann (*Stud. Sol.*, p. 37) a essayé de reconstituer l'édition originale des poèmes de Solon. Elle aurait suivi la division métrique, ce qui d'ailleurs était le cas pour d'autres poètes; devant les élégies on aurait trouvé ΕΛΕΓΕΙΑ (au pluriel) et comme premier poème la grande élégie Μνημοσύνης, etc. Ce dernier détail ressortirait des mots suivants de Clément d'Alexandrie : ὁ Σόλων τῆς ἐλεγείας ἄρχεται Μνημοσύνης. Ce raisonnement me paraît bien subtil. — Avec ces Ὑποθῆκαι, comp. le livre d'Héraclite (ed. Diels, Weidmann, 1901), qui aurait ressemblé pour la forme aux Réflexions de la Rochefoucauld.

distique, le seul distique, à la fois pour les antithèses et les énumérations, est l'élément essentiel.

Le poème élégiaque est donc, en principe, un distique sentencieux. L'examen des textes déjà nous indique cette définition; des considérations d'un autre genre nous l'imposent.

Tout d'abord, à envisager ce distique comme le premier d'une série, quelle tournure lui donne-t-on ? Cela varie, évidemment, et lorsque, comme Solon dans ses poèmes politiques, il y a un sujet précis, on l'énonce. C'est l'exception; le sujet est presque toujours général. Alors le poète commence par nommer la personne à laquelle il s'adresse, ou, si c'est une prière, par invoquer le dieu. « Enfants brillants de Mnémosyne et de Zeus l'olympien » (1), dit Solon au début de sa grande élégie. Dans Théognis on trouve maintes tournures de ce genre : « Timagoras, chez beaucoup d'hommes il faut voir de bien près pour savoir ce qu'ils sont » (2). « Kyrnos, cette ville est grosse et je crains qu'elle n'enfante une horreur » (3). Ne s'adresse-t-on à personne, comme il arrive souvent, on s'en tient aux tournures didactiques, et l'on débute par des conjonctions : « Et ceci, roi des immortels ; » « Et je te veux du bien, je te dirai : » (4) « Et maintenant je passerai à un nouveau sujet » (5). Voilà le point de départ. Est-ce une antithèse, on développe l'un des membres; est-ce une formule simple, on ajoute la formule contraire, on accumule les exemples. Mais le point de départ seul importe; on peut supprimer la suite ou la changer; on peut l'ajouter si elle fait défaut. Pour finir, l'on y arrive parfois par des retours à la thèse initiale; mais presque toujours, comme dans la poésie didactique, il est

(1) *Anth. Lyr.*, 37. Μνημοσύνης καὶ Ζηνὸς Ὀλυμπίου ἀγλαὰ τέκνα. Comp. tous les proèmes, et Théog. 341, 731, 1087.

(2) 1059. Τιμαγόρα, πολλῶν ὀργὴν ἀπάτερθεν ὁρῶντι
γινώσκειν χαλεπόν.

(3) 1081. Κύρνε, κύει πόλις ἥδε, δέδοικα δὲ μὴ τέκῃ ἄνδρα
ὑβριστήν.

(4) Théog. 27, 743; 1049.

(5) Xénophane *Anth. Lyr.*, p. 53. Diogène Laerce dit en toutes lettres ἧς ἀρχή.

indifférent que l'on s'arrête ou non. Cela tient à ce que la pensée, étant abstraite, n'est pas analysée, mais répétée sous des formes différentes.

Cela déjà explique comment les Grecs lisaient les vers élégiaques, comment ils en usaient. Nous avons là-dessus des renseignements très précis. Sans aller plus loin, l'anthologie même de Théognis porte toutes les marques de l'usage et, loin de ressembler aux œuvres d'Athénée et de Stobée, elle paraît être arrivée à l'état où nous la trouvons plutôt par une lente adaptation aux besoins du public que sous le coup d'un ou de plusieurs remaniements. C'est donc exactement ce qu'entend un citoyen grec lorsqu'il dit élégie. On peut aller plus loin. Pour devenir notre recueil, les œuvres de Théognis, telles que Platon et Xénophon les lisaient, ont dû beaucoup y ressembler dès l'origine. Mètre élégiaque d'une part, et sentences de l'autre : voilà ce qu'étaient « les élégies » de Théognis, de Solon, de Mimnerme. D'ailleurs on entend parler de Ὑποθῆκαι, de *Réflexions*, de Solon (1) et de Tyrtée ; c'étaient des distiques, peut-être des fragments, de ces morceaux choisis dont Platon se plaignait qu'on les fît apprendre aux garçons à l'école ; mais enfin l'éditeur n'eut pas grand mal à faire les deux livrets ; tous les vers élégiaques de Solon, tous les vers de Tyrtée y auraient trouvé une place ; en tout cas la chose ne s'explique que par la nature de l'élégie elle-même et l'usage qu'on en faisait.

Voici maintenant comment les Grecs parlaient de ces poèmes. J'ai traduit plus haut tout un passage de Tyrtée qui consistait en deux oppositions se distinguant nettement l'une de

(1) Heinemann (*Stud. Sol.*, p. 37) a essayé de reconstituer l'édition originale des poèmes de Solon. Elle aurait suivi la division métrique, ce qui d'ailleurs était le cas pour d'autres poètes; devant les élégies on aurait trouvé ΕΛΕΓΕΙΑ (au pluriel) et comme premier poème la grande élégie Μνημοσύνης, etc. Ce dernier détail ressortirait des mots suivants de Clément d'Alexandrie : ὁ Σόλων τῆς ἐλεγείας ἄρχεται Μνημοσύνης. Ce raisonnement me paraît bien subtil. — Avec ces Ὑποθῆκαι, comp. le livre d'Héraclite (ed. Diels, Weidmann, 1901), qui aurait ressemblé pour la forme aux Réflexions de la Rochefoucauld.

l'autre, le tout terminé par un distique qui figure ailleurs. Ce passage provient d'un discours de Lycurgue, qui l'introduit ainsi : « (Les Lacédémoniens) firent une loi édictant que toutes les fois qu'ils seraient sous les armes, on les appellerait en masse devant la tente du roi pour entendre les poèmes de Tyrtée. Il sera même utile d'entendre ces vers élégiaques » (1). D'autres passages sont de Platon : « Combien eut raison l'amant de Glaukôn, dit Socrate dans la République, lorsqu'il vous écrivit le début de ses vers élégiaques. Vous vous étiez distingués dans la bataille de Mégare, et il dit : Enfants d'Aristôn, race divine d'un père illustre. » (2) Ailleurs, Ménon avoue ignorer si la vertu peut s'apprendre. Socrate lui dit qu'il n'est pas seul à avoir ce doute, le poète Théognis l'avait avant lui. — Dans quels vers ? demande Ménon. — Dans les vers élégiaques où il dit : « Et mange et bois avec eux (on a déjà lu ces vers)..... Tu comprends qu'ici il parle de la vertu comme si elle pouvait s'apprendre. — On le dirait. — Mais ailleurs, un peu plus loin : Mais si l'esprit d'un homme, dit-il, pouvait se faire et s'introduire...! » (3) Du vague même de ces passages il me paraît ressortir ceci : qu'en parlant d'élégies on ne distinguait point les poèmes, mais qu'on les envisageait comme une suite de distiques qui valaient séparément et dans l'ensemble, mais non selon les divisions qu'un éditeur moderne, par exemple, tâcherait d'y faire ressortir. Je

(1) Lyc. *Contr. Leocr.* 107. νόμον ἔθεντο, ὅταν ἐν τοῖς ὅπλοις ἐξεστρατευομένοι ὦσι, καλεῖν ἐπὶ τὴν τοῦ βασίλεως σκηνὴν ἀκουσομένους τῶν Τυρταίου ποιημάτων ἅπαντας.... χρήσιμον δ' ἐστὶ καὶ τούτων ἀκοῦσαι τῶν ἐλεγείων....

(2) *Rep.* 368*a*. Οὐ κακῶς εἰς ὑμᾶς, ὦ παῖδες ἐκείνου τοῦ ἀνδρός, τὴν ἀρχὴν τῶν ἐλεγείων ἐποίησεν ὁ Γλαύκωνος ἐραστής, εὐδοκιμήσαντας περὶ τὴν Μεγαροῖ μάχην, εἰπών

Παῖδες Ἀρίστωνος κλεινοῦ θεῖον γένος ἀνδρός. Voir aussi plus haut, p. 87, note 3.

(3) Plat. *Men.* 95 D. Ἐν ποίοις ἔπεσιν ;

Ἐν τοῖς ἐλεγείοις οὗ λέγει [suivent Theog., 33-36]. οἶσθ' ὅτι ἐν τούτοις μὲν ὡς διδακτοῦ οὔσης τῆς ἀρετῆς λέγει ;

Φαίνεταί γε.

Ἐν ἄλλοις δέ γε ὀλίγον μέταβάς, Εἰ δ'ἦν ποιητόν, φησί, καὶ ἔνθετον ἀνδρὶ νόημα.

ne nie point évidemment que les divisions aient existé. Comme Platon, Aristote parle de « l'élégie qui commence » par tel et tel vers (1). Mais c'est une précision toute scientifique. Surtout, lorsqu'on lit des titres, Ναννώ Εὐνομία Λύδη, il faut se garder de croire trop vite à des poèmes ainsi intitulés. La chose n'est rien moins que certaine ; pour la Ναννώ, il est de toute évidence qu'il s'agit des élégies de Mimnerme.

Ces passages nous montrent aussi quels étaient les mots dont on se servait pour désigner les poèmes (2). La bonne langue dit : ἐλεγεῖον un distique, et ἐλεγεῖα des distiques : pour bien traduire on devrait donc dire d'un couplet *une élégie*, de plusieurs couplets *des élégies*. Avec Aristote paraît un nouveau mot qui est la source de toute cette confusion ; ἐλεγεία au féminin (3). Ce serait là le poème distingué du mètre et du couplet. Plus tard c'est la confusion complète : Clément d'Alexandrie, pour parler du poème de Solon sur les dix âges de l'homme, dit αἱ ἐλεγεῖαι, ce qui signifie, dans la langue d'Aristote, *les poèmes* élégiaques (4).

Comme nous, donc, les Grecs ne distinguaient pas entre les élégies. Il y en avait en un vers, en deux vers : c'étaient *des élégies*. L'inscription n'en a parfois pas plus d'une, telles ces pensées qu'Hipparque fit graver sur les termes d'Athènes (5). Mais on sait que ce devint assez vite (6) la mode d'écrire des épigrammes non destinées à l'inscription. Nous ne parlons point de l'Anthologie Palatine où se trouve tout ce que

(1) Voir 'Αθ. Πολ. V.

(2) Un mot plus général est ἔπη. Voir Plat. *locc. citt.*, page préc., Herod. V. 113. Sur toute cette question voir Zacher, *Phil.* 57 (1898), p. 8.

(3) Aristote, *loc. cit.*, dit aussi ἐν τοῖσδε τοῖς ποιήμασι, en citant deux distiques.

(4) L'erreur inverse se trouve chez Suidas, qui dit que Sophocle écrivit ἐλεγείαν τε καὶ παιᾶνας, ce qui veut dire « des vers élégiaques (car nous connaissons déjà deux poemes de lui en ce metre) et des péans ».

(5) Plat. *Hipp.* 225 D suiv. Je ne parle point des oracles, dont nous n'avons que quelques-uns de l'époque classique, et pour lesquels la forme élégiaque est tardive.

(6) On a beaucoup discuté sur la date ; on s'accorde, en général pour le début du IVe siècle.

l'époque alexandrine a donné de mieux dans cette forme si répandue, mais de beaucoup d'auteurs classiques et réputés. Ainsi sous cette forme seule le poème élégiaque est un seul couplet. Ce qui n'est pas moins certain, c'est que le recueil de Théognis renferme une foule d'élégies en un vers, en deux vers, et de complètes. La tradition après tout ne nous a point conservé que des miettes ; il y a, avec des élégies assez longues, des poèmes entiers et courts : « Sois jeune, mon cœur ! bientôt il y aura d'autres hommes, mais moi je serai mort, et de la terre noire » (1). Faut-il ajouter ou supposer un développement à ce vers admirable ? Rien ne le justifie, et l'on ne peut traiter de fragment une poésie aussi complète. Dernièrement on a appelé l'attention sur le fait qu'il se rencontre assez souvent deux distiques à la suite et qui se répondent (2). Dans ces cas nous sommes ramenés au symposium, où l'on chantait assez souvent à tour de rôle les élégies. Combien la forme s'y prête, combien la structure logique l'appelle, il n'est plus besoin de le faire remarquer. A ce point, élégies publiques, élégies intimes et tout le reste se confondent et se présentent comme des poèmes aux stances isolées, chantées chacune par un convive tenant une branche de laurier.

Enfin, effleurons la question, d'ailleurs insoluble, de l'origine. Ἐλεγεῖον, c'est le mètre de l'ἔλεγος. Or, ἔλεγος signifie *chant funèbre*, et, selon Horace et Didyme, l'élégie n'était autre chose que le chant funèbre. Est-ce donc en archéologue, ou parce que la chose survivait encore, qu'Euripide, dans l'Andromaque (3), annonce un chant funèbre et fait dire à la veuve d'Hector des vers effectivement élégiaques? Nous n'en savons rien, et l'exemple reste isolé. Là aussi cependant l'indépendance des distiques entre eux est tout à fait remar-

(1) 877 — 1070 *a*.

(2) Par ex. 579 suiv. Voir Reitzenstein *Epig. u. Sch*, pp. 69, 76. C'est à Leutsch que revient l'honneur de la « découverte ». Il est évident que dans la vie galante, à Athènes, il a dû circuler une foule de distiques de ce genre.

(3) V. 103.

quable, et si une conjecture était permise, ce serait que nous avons dans l'élégiaque la première strophe, chantée, puisqu'on nous le dit, aux funérailles, mais bien comme strophe, peut-être dialoguée comme dans les thrènes (1) et comprenant comme eux une foule de réflexions générales sur la vie.

Des réflexions : voilà ce qui, à travers toutes les différences de détail, reste assez constant dans ce genre si étrange. Les élégiaques ont pensé. Ils appartiennent à cette époque où tout à coup tout homme se trouve avoir sa vie. Avec l'ardeur de l'inexpérience, ils se jettent dans toutes les entreprises, ils embrassent toutes les idées, pour en revenir aussi vite et en donner, sans chercher de suite, la formule. Ils la trouvent trop sèche. Ils lui donnent une tournure épistolaire ou d'envoi; la sagesse devient le cadeau empressé de l'amour. Enfin la pensée, voulant se développer, tourne sur elle-même; elle est encore assez neuve pour que la même se redise avec plaisir, mais trop soudaine pour être en état de s'analyser. En somme, ce qui distingue les élégiaques d'Hésiode, ce n'est point le procédé du développement qui, tout en s'assouplissant avec la pratique, reste le même, mais le degré et la qualité de l'abstraction. Hésiode n'est devenu le maître de la morale qu'après coup; les élégiaques exprimaient consciemment les fruits de leurs expériences. De même, lorsqu'on les compare à leurs successeurs, on s'aperçoit qu'ils sont seuls à traiter les idées abstraites directement et par elles-mêmes. Le lyrisme est narratif, le drame est oratoire; on y traite les abstractions aux dépens du genre. Nous nous trouvons donc devant ce fait assez singulier, que la poésie la plus pensive et, en ce sens, peut-être la plus moderne des Grecs, s'exprime en un couplet sententieux, auquel on en ajoute, si l'on veut, d'autres et de semblables, mais, somme toute, c'est un couplet. Son rôle dans la vie grecque n'est point, comme celui des autres genres,

(1) Les thrènes dans le dernier livre de l'Iliade se lisent par triades et représentent quelque chose d'analogue à ce que nous nous permettons d'imaginer ici. Voir Christ, *Metrik*, p. 600. Zacher, *l. c.*

formel et, pour ainsi dire, d'apparat, mais il consiste à être cité dans les réunions. Cela aussi est bien grec : là où nous lisons, où nous nous récitons à nous-mêmes quelques vers de Leopardi, de Heine, de Shelley, les Hellènes se lançaient des *élégies* à table. La poésie doit être dite à haute voix : autrement, à quoi bon le rythme et la musique? et la pensée abstraite et intime du poète doit s'énoncer en formules commodes et claires; autrement, pourquoi ne les garde-t-il pas pour lui ?

Par là, nous nous apercevons que, dans notre définition de l'élégie, il manquait quelque chose. Empressons-nous de l'ajouter : l'élégie est un distique sententieux qu'on sait par cœur.

IV

PINDARE

Le poème lyrique (1) consiste en plusieurs éléments divers et qui restent assez détachés les uns des autres. Nous n'en étudierons ici qu'un seul, les γνῶμαι. Il n'est pas sans importance. Ce qui frappait le plus les critiques et les beaux esprits des époques postérieures, c'étaient justement ces réflexions philosophiques et morales ; ils en ornaient leurs proses et leurs discours ; ils en discutaient le sens et la justesse. De là, cependant, une conséquence fâcheuse. Bien des poètes, sans doute joyeux et insouciants, ne nous sont connus que par quelques pensées graves, isolées de leur contexte ; et même lorsque nous lisons Pindare ou Bacchylide, nous éprouvons un plaisir à relever ces sortes de phrases. C'est notre droit, mais, lorsqu'on cherche à en déterminer la portée, il est évident que cette habitude n'est qu'une difficulté de plus.

Il s'agit donc d'abord de savoir ce qui constitue essentiellement le poème lyrique. On en distingue plusieurs espèces (2) ;

(1) Les citations de Pindare sont faites d'après la grande édition de Christ (*Teubner*, 1896), et celles de Bacchylide, à moins d'avis contraire, d'après la seconde de Blass (*Teubner*, 1899). Inutile de dire que la chronologie des odes est rétablie par Grenfell et Hunt, *Oxyrrynchus Papyri*, II, n. 222. Voir Camille Gaspar, *Essai de chronologie Pindarique* (Bruxelles, 1900). — Les ouvrages dont je me suis inspiré dans ce chapitre sont le *Pindare* de M. Alfred Croiset, et un livre malheureusement peu accessible : Drachmann, *Moderne Pindarfortolkning* (Kjoebenhavn, 1891). Pour ce qui m'occupe, le reste de la bibliographie est d'importance secondaire.

(2) Croiset, *Litt. gr.*, II, p. 268.

nous n'en connaissons bien qu'une seule, l'*épinicie*. Or, lorsqu'on fait abstraction des questions d'origine et qu'on regarde à la seule pratique des poètes, on s'aperçoit que malgré des différences considérables il y a partout un fond identique : il y a partout une narration. Cela ne va pas de soi.

Parmi ces espèces, le *péan* (1) était, nous dit-on, consacré aux légendes d'Apollon. Sans doute on commençait par invoquer le dieu ; d'habitude on terminait par une prière. Mais il y avait souvent un récit, en général celui de la lutte d'Apollon avec le dragon (2). D'ailleurs le péan finit par sortir du culte d'Apollon, et fut un hymne quelconque en l'honneur d'un dieu. Au péan se rattache le *prosodion*, chanté en procession ; un fragment de Pindare (3) se rapporte au mythe de Délos flottant sur la mer ; dans un autre poème il racontait la poursuite des dieux par Typhôn (4). L'*hyporchème*, qui ressemblait au péan au point de se confondre avec lui (5), était une danse descriptive, un mythe dansé. Quant au *parthénée*, nous en avons un exemple mutilé dans le papyrus d'Alcman ; il reste des trois premières strophes juste assez pour voir qu'il y avait un récit mythique. D'ailleurs les *parthénées* s'exécutent en l'honneur d'un dieu, c'est dire qu'une légende y figure en règle générale. Et qu'est-ce qu'un *hymne héroïque* ? Le grand poète qui le premier pratiqua ce genre avec éclat, Stésichore, reçut le nom de l'« Homère de la lyre ». Il ne faut point non plus se laisser tromper aux termes *enkômion*, *thrène*, *épinicie*. Enlevez à ces poèmes certaines parties personnelles et qui pourraient s'appeler des dédicaces, il reste un récit chanté en l'honneur d'un hôte ou d'une ville, pour faire hommage à un défunt ou pour célébrer une victoire (6).

(1) Plut. *de Mus*. 9. Je renvoie une fois pour toutes à cette source.

(2) Voir Pind., frag. 55. Simon. PLG, frag. 26 A. Pind. frag. 61 ne s'explique que dans l'hypothèse d'une narration.

(3) Pind., frag. 87, 88.

(4) Pind., frag. 91.

(5) Decharme, *Euripide*, p. 494.

(6) Pind., frag. 119 (ἐγκώμιον), 135 (θρῆνος) ; Sim. PLG, frag. 37.

Enfin le *dithyrambe*, à travers les mystères et les polémiques qui l'enveloppent, et toutes réserves faites sur la façon dont le poème était représenté, apparaît lui aussi comme un récit mythique (1), raconté peut-être par des personnes qui, par une fiction dramatique, étaient censées y avoir pris part, mais enfin un récit ; d'innombrables fragments et de nombreux renseignements l'attestent, et les poèmes retrouvés de Bacchylide en ont apporté une nouvelle preuve. Donc ces poèmes sont des récits de mythes : et cela explique combien peu ils se distinguaient entre eux. Dans la pratique, les choses ont souvent dû se passer de la façon suivante : les poètes avaient dans leurs cahiers des récits composés à loisir ; arrive alors un de ces amis dont parle Pindare, et qui demande sur le champ un poème, *enkômion*, *thrène*, *péan*, n'importe ; avec des strophes d'introduction et de péroraison, le poète donne à la narration une tournure particulière, et l'affaire (car il s'agit ici de marchés souvent débattus avec aigreur) était conclue. Tels me paraissent être certains « dithyrambes » de Bacchylide (2) ; en tout cas ils pourraient fournir indifféremment un poème lyrique de plusieurs genres ; ce qui manque, c'est la mention des circonstances précises, de l'occasion qui, elle, a un caractère fixe et par conséquent l'impose à tout ce qui doit y figurer.

Pour bien comprendre la nature de la narration lyrique, considérons d'abord un texte typique où précisément manquent les γνῶμαι, et d'ailleurs d'autres choses encore qui font généralement partie du poème lyrique.

Il nous est parvenu, sous le titre d'*Hymne à Apollon* (3), un répertoire d'aède pour les fêtes apolliniennes. Il renferme deux récits, celui de l'accouchement de Létô, et celui de l'établissement de l'oracle de Pythô. En outre, il s'y trouve quelques

(1) Wilamowitz, *Die Textgeschichte d. Gr. Lyr.*, p. 63.

(2) Reinach, *Revue des Études Grecques*, [illegible], p. [illegible]. A l'appui de cette thèse, on remarquera que Bacchylide commence souvent ses récits au début d'une strophe. Voir III, [illegible]. V, [illegible].

(3) *Hymn. Hom.*, III.

formules de début et de transition, et, à la fin du premier récit, une péroraison de caractère tout personnel. J'ai dit : c'est un répertoire ; cela me paraît ressortir clairement de la façon dont les parties sont rapprochées ; aussi nos éditeurs, en séparant les deux récits qui leur semblaient être deux poèmes, n'y ont-ils point pour cela établi un ordre satisfaisant. Supposons maintenant que nous soyons aède et que la fête d'Apollon, n'importe laquelle, appelle une récitation. Nous commencerons par le dire : « Je me rappellerai et je n'oublie point Apollon qui frappe de loin » (1), « O Roi de Lycie, de la délicieuse Méonie, et de Milet » (2), « Phébus, le cygne même en battant des ailes te chante d'une voix claire » (3). Mais, quel récit choisir ? c'est le second point. « Mais comment te chanterais-je, toi qui es toi-même une belle mélodie ? Car partout les thèmes de l'ode s'élancent, par le continent qui nourrit les génisses et à travers les îles. Tous les lieux élevés te plaisent, et les promontoires aigus des superbes montagnes, et les rivières courant à la mer, et les caps penchés vers la mer, et les ports de l'océan » (4). « Mais, comment te chanterais-je, toi qui es toi-même une belle mélodie ? ou encore te chanterai-je parmi les prétendants et dans le plaisir, dirai-je comment tu allas recherchant la jeune fille d'Azanie en mariage... ? » (5). « Ou encore comment le premier jour Létô t'enfanta pour la

(1) V. 1.
(2) V. 179.
(3) *Hymn. Hom. XXI.*
(4) *Hymn. Hom.* III. 19.

πῶς τ' ἄρ σ' ὑμνήσω πάντως εὔυμνον ἐόντα ;
πάντη γάρ τοι, Φοῖβε, νόμοι βεβλήαται ᾠδῆς
ἠμὲν ἀν' ἤπειρον πορτιτρόφον ἠδ' ἀνὰ νήσους,
πᾶσαι δὲ σκοπιαί τοι ἅδον καὶ πρώονες ἄκροι
ὑψηλῶν ὀρέων ποταμοί θ' ἅλαδε προρέοντες
ἀκταί τ' εἰς ἅλα κεκλιμέναι λιμένες τε θαλάσσης.

Je lis νόμοι et non pas νομοί; je ne comprends pas, en effet, ce que voudrait dire νομὸς βάλλεται. Néanmoins la métaphore reste obscure. Faut-il penser à ἀναβάλλεσθαι ?

(5) V. 207.

joie des mortels ? » (1) Choisissons ce dernier récit. Nous en aurons sans doute reçu les grandes lignes d'une tradition déjà fort ancienne, mais tout le détail reste variable : quelques vers de plus ou de moins, c'est peu de chose, et les hexamètres dans le langage épique vont et viennent sans qu'on s'en aperçoive. Le récit terminé, nous pourrons continuer : « Adieu donc, fils de Zeus et de Létô ! je me souviendrai de toi et d'autres chants » (2). Formule de transition commode, mais qui peut également servir de fin : « les autres chants » sont alors remis à d'autres occasions. Ou encore l'on préférera une péroraison moins sèche et plus personnelle, on s'adressera au cortège du dieu, on dira adieu à Apollon en promettant de le chanter toujours.

Passons à l'époque des grands lyriques, à la première page des *Hymnes* de Pindare. On lisait ceci : « L'Isménè, Mélia au fuseau d'or, Cadmus, Théba à la sombre tiare, le puissant Héraklès qui osait tout, les joies et l'honneur de Dionysos ou les noces d'Harmonie aux blancs bras, que chanterons-nous ? » (3) Il s'agissait de la ville de Thèbes, évidemment : on ne sait pour quel mythe Pindare se décida. On trouve dans les *Épinicies* plusieurs tournures pareilles : « Hymnes, rois de la lyre, quel dieu, quel héros, quel homme chanterons-nous ? » (4). « Lequel des illustres qui vécurent ici, ô Thèbes, lequel réjouit le plus ton cœur ? » (5). Et, pour expliquer cette indécision, les lyriques comme l'aède disent trouver partout les thèmes de l'ode. Le sujet de Pindare, ayant à chanter une victoire éginète, est tout indi-

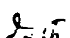
(1) V. 25.

(2) V. 545.

Dans le texte, j'ai choisi les formules qui reviennent le plus souvent dans les Hymnes Homériques et qu'on trouvera dans n'importe lequel. A partir de l'Hymne IX, il y a des formules de début et de fin pour plusieurs dieux : c'est ce qui, dans nos éditions, est intitulé εἰς Ἄρτεμιν, etc. Remarquons que le récit n'appartenait pas nécessairement au cycle du dieu qu'on célébrait.

(3) Pind., frag. 29.

(4) *Ol.* II, init.


(5) *Nem.* VII, init.

qué : ce sera les Éacides, mais même ainsi, le choix embarrasse. « De beaux traits par milliers ! tels de larges chemins qui rayonneraient, frayés au-delà des sources du Nil et à travers les Hyberboréens » (1). « J'ai partout devant moi, dit-il ailleurs, et par la grâce de Dieu, des milliers de chemins, Mélisse, pour poursuivre vos vertus avec des éloges » (2). La formule se retrouve trois fois chez Bacchylide, dont un dithyrambe (3). Sans doute il est d'autres façons de commencer un récit. Chez l'aède homérique, ces phrases étaient précédées par une invocation ; de même chez les lyriques le mythe est introduit par une suite d'épithètes grandioses et sonores, qui en font, pour citer Pindare, comme la façade. Les formules de fin sont assez variées. La prière qui rappelle l'adieu des hymnes homériques était fréquente ; pour le *péan* elle était de règle. Pindare dit aussi qu'il saurait bien raconter autre chose encore, qu'il est content de son œuvre (4). En général, au moment de terminer leurs récits, les lyriques pas plus que les aèdes ne se souciaient de savoir où ils en étaient. « C'est assez raconter », disent-ils en somme ; l'offrande qu'on s'était promis de faire est faite.

Ces poèmes sont donc de simples narrations. Cela est si vrai que Stésichore, à en juger par le vers de début de la *Rhadiné* (5), ne faisait qu'appeler les Muses, comme Homère, avant l'entrée en matière ; sa *Palinodie* manque même de cette formalité. Quant à Bacchylide, quelle qu'en soit la raison, plusieurs poèmes consistent tout juste en un récit ; le début comme la fin est une *media res* ; c'est, si j'ose dire, une tranche de narration, et c'est tout.

Mais le rôle et le caractère du lyrisme devaient se développer. S'il suffisait encore dans cet état primitif, à l'occasion de ces fêtes publiques et régulières dont tout le monde en bon citoyen connaissait l'origine et la raison d'être, il fallut chanter

(1) *Isth*. VI, 22.
(2) *Isth*. IV.
(3) Bacch. V, 31 ; VIII, 47 ; XVIII, init.
(4) *Ol*., II, 92. *Nem*., VIII, 49.
(5) PLG., fg. 44, 32 ; voir aussi *35.

aussi la vie des cités et celle des particuliers qui, elles, étaient beaucoup plus nombreuses. Victoires et désastres publics sur terre et sur mer ; dans les grandes familles, un succès aux jeux, un mariage, un deuil, ou la perte d'un de ses membres : en toutes ces occasions la poésie, la musique et le plus souvent un chœur figuraient ; dans toutes ces occasions le poème lyrique avait sa place. Seulement le récit d'un mythe, pour établi qu'il fût dans les croyances des Grecs, ne suffisait plus à lui seul ; l'important, c'étaient non plus la cérémonie et l'offrande, mais les circonstances qui les comportaient ; c'était l'événement dans l'histoire de la cité avec toutes les passions et les sentiments qu'il avait provoqués, c'était l'événement dans la vie de l'individu avec tout ce qu'il suscitait d'amour-propre et d'orgueil de race : en un mot, on voulait entendre parler de choses actuelles. « Je chanterai Rhodes, peut dire maintenant Pindare, pour célébrer la victoire de Diagoras » (1). En effet, s'il nous raconte une légende rhodienne, il faudra qu'il nous dise tout au long qui est ce Diagoras et pourquoi il le célèbre ainsi. Nous ne le savons peut-être pas, nous ne pouvons le savoir assez ; mais aussi et surtout, Diagoras, s'il reconnaît la nécessité d'une légende, et que même, en principe, c'est elle qui est la cérémonie, tient-il à entendre parler de lui-même et de son exploit.

Ainsi, de narratif qu'il était, le poème lyrique se complique d'une autre et nouvelle partie. S'agit-il, par exemple, d'une victoire aux jeux : cela entraîne « le cortège nécessaire de mentions afférentes à cette victoire : le nom des dieux, la nature du combat ; parfois, s'il s'agit d'une victoire équestre ou de celle d'un attelage, le nom du cheval ou celui du cocher ; presque toujours, si le vainqueur est un enfant, le nom de son maître ; enfin les divers détails qui se rattachent à la mention même de la victoire et qui sont nécessaires pour la caractériser... Puis il faut remercier la divinité dont cette victoire même est un don... Il faut également faire l'éloge du vainqueur, non

(1) *Ol.*, VII, 15.

seulement de sa victoire présente, mais de ses succès antérieurs parfois, de son bonheur, de sa richesse, de sa vertu en général. Avec le vainqueur il importe de louer tous les siens : il faut glorifier sa race, sa cité natale... Rien d'ailleurs de plus varié que les circonstances au milieu desquelles le poète devait chanter. Il arrivait souvent que la célébration d'une victoire agonistique coïncidait avec un anniversaire.... La vie publique de la cité aussi bien que la vie privée du vainqueur offraient en abondance des coïncidences de tout genre au choix discret du poète.... Enfin, à côté de la personne du héros, à côté de toutes les circonstances qui modifient le caractère de son triomphe, il y a encore à tenir compte de la personne même du poète » (1). Ce n'est pas tout, car il ne s'agit là encore que de l'*épinicie*, c'est-à-dire d'un genre très spécial d'*enkômion* (2). Le chant d'éloge s'applique à d'autres victoires que celles d'Olympie ; il est d'autres vertus que celles de l'athlète ; même elles feraient toutes défaut, que le poète lyrique, par la magie du chant, devra les évoquer ; si bien que, tôt ou tard, tout ce qu'un Grec trouvait chez un compatriote, parmi ses actions, ses qualités et le reste, de méritoire et de recommandable, sans compter les détails individuels et les circonstances spéciales, figure à cette occasion qui est en général un banquet dans le poème (3). De même pour le *thrène*, où l'on pleure le défunt. Il nous reste, il est vrai, de ce genre fameux, surtout des fragments gnomiques et des passages, parmi les plus beaux d'ailleurs de la poésie lyrique, sur la vie future. Mais, avec le récit habituel, on faisait l'éloge du défunt, de sa vertu, de ses exploits, en un mot il s'y trouvait, sur un ton triste, tout ce qui avait donné lieu, de son vivant, aux *enkômia* et aux *épinicies* (4).

(1) Croiset, *Litt. Gr.*, II, p. 409.

(2) Voir id., p. 341.

(3) Voir Pind., fg., 118-120.

(4) Voir PLG Simon., fg. 32 — Favorinus ap. Stob. *Flor.* PE, 62 (Mein.). A propos du *thrène* de ce poète sur les Skopades : ἀμέλει ὁ ποιητὴς διεξέρχεται τὴν τῶν Σκοπάδων ἀθρόαν ἀπώλειαν.

Voilà une œuvre qui ne ressemble guère à l'hymne à Apollon. Il arrive même que les détails de circonstances dont est formée cette nouvelle partie, deviennent tout le sujet, et que le récit, seul à l'origine, disparaisse complètement. Le lyrisme perd alors son éclat et son caractère. Que Pindare fasse, à l'occasion de l'éclipse de 478 avant J.-C., un *hyporchème* (1) où il demande au soleil tout au long les raisons de sa défaillance, ou même que Philoxène s'amuse à décrire, dans un dithyrambe (2), un immense banquet, ce sont des exceptions, ou du moins elles se rattachent à des genres dont l'évolution dans la dernière moitié du cinquième siècle reste très obscure. Mais il se trouve chez Pindare et chez Bacchylide de petits poèmes (3) où l'on ne nous apprend que le fait et les circonstances d'une victoire. Pour les expliquer on peut avoir recours à plusieurs hypothèses : la famille ne pouvait à ce moment se donner le luxe d'un grand poème ; ou bien, la célébration devait se faire plus tard, ces quelques strophes ne servant en quelque sorte qu'à couronner le vainqueur. N'importe : c'est là un poème sans mythe (4), de même que plus haut nous avons vu des récits sans mention de circonstances.

Approchons maintenant notre sujet propre : ces remarques préliminaires indiquent assez bien comment il faudra l'étudier. Tout d'abord, il y a, dans la simple combinaison des deux éléments que nous venons de distinguer, un problème d'ordre pratique. Le récit, plus ou moins mythique, est dans le passé, l'imagination, l'idéal. L'éloge du vainqueur et les circonstances de la fête, au contraire, sont d'actualité : il s'agit de dire, non sans une certaine diplomatie, tout ce qui fait appel à l'amour-

(1) Pind., fg. 107.

(2) *Anth. Lyr.*, p 289.

(3) Bacch. II, IV, VI. Pind. *Ol.*, XI, *Pyth.* VII, voir Drachmann, *Moderne Pindarfortolkning*, p. 228.

(4) A ce propos, il faut dire un mot de l'Ode de Simonide (*Anth. Lyr.*, p. 234-5) sur l'ἀνὴρ τετράγωνος, cité par Platon dans le Protagoras. On ne sait à quel genre il appartenait, et la disposition générale du poème échappe entièrement.

propre du public et tout ce qui explique la cérémonie actuelle. Comment joindre ces deux choses différentes? comment passer, de l'art et de la religion, aux détails de la vie journalière ? Question d'unité, d'ensemble. Ce sont les conditions d'ailleurs paradoxales de l'art ; à l'artiste de les faire concorder. — Ensuite la narration n'est point, est-il besoin de le dire? celle de l'épopée. La seule présence de la musique et du chœur impose toutes sortes de restrictions. Pour n'en citer qu'une, le discours offre à une poésie chantée de grandes difficultés ; là où dans une récitation un vers annonce le nom de l'orateur et une diction soignée fait ressortir le changement des personnages, la musique peut tout noyer : à moins de changer de thème ou de mesure (1), ce qui avec un système strophique est impossible, le sens échappe complètement. Il est donc évident que la narration lyrique ne se fait point par discours ; le poète nous conte l'histoire; c'est dire qu'il y intervient. — D'autre part, la partie circonstanciée du poème lui appartient tout entière. S'il chante un hymne, comme le vieil aède d'Apollon, c'est qu'on le lui a demandé, commandé même. Il le dit ; il s'adresse aux individus auxquels il a affaire ; il leur parle de lui, d'eux. Ce sont des relations personnelles, personnelle aussi est la poésie qui en traite. — Étudions les sentences à ces points de vue, successivement, mais en nous rappelant toujours que le poème lyrique est narratif, essentiellement narratif.

Qu'on prenne Bacchylide, poète à la forme impeccable et qui, également loin de l'homme de génie et de l'artisan, représente la moyenne et la règle, on y trouve, parfaitement conservée, l'ode qu'il écrivit en l'honneur de la première victoire, celle du cheval monté, qu'Hiéron remporta à Olympie. « Heureux maître des Syracusains qui s'élancent sur leurs coursiers, dit-il, tu connaîtras le doux honneur que donnent

(1) Comme dans certaines mélodies modernes, le *Erlkœnig* de Schumann ou *Liebestreu* de Brahms. Cependant, il est concevable de faire toujours commencer un discours à un même endroit de la strophe ; et dans Bacchylide XVII, l'orateur est le même dans les strophes d'une part et de l'autre dans les antistrophes.

les Muses aux couronnes de violettes [illegible]. Le poète se compare alors à l'aigle [illegible] [illegible] [illegible], il s'offre tout autour des milliers de routes pour chanter votre gloire » (2). Quant à l'occasion, c'est la victoire de Phérénicos [illegible] Delphes et Olympie toutes deux ont vu [illegible] de sa vitesse. « [illegible] [illegible] pour l'homme [illegible] (?). [illegible] [illegible] arrivés au moment critique. [illegible] [illegible] auquel Dieu donne une portion de gloire et qui [illegible] sa fortune de passer ses jours dans l'abondance. Car nul homme sur terre n'est fortuné en tout. [illegible] Zeus à la foudre blanche, [illegible], lui qui renversa les portes des villes, l'invincible, descendit aux demeures de Perséphone... » (3). Le mythe est commencé. [illegible] généraless. Bacchylide s'est d'abord éloigné de la [illegible] trop précise de la course olympienne ; puis, en guise d'allusion, il

1. Ode 5 : Εὔμοιρε Συρακοσίων
ἱπποδινήτων στραταγέ,
γνώσῃ μὲν ἰοστεφάνων
Μοισᾶν γλυκύδωρον ἄγαλμα

(2) V. 31. τὼς νῦν καὶ ἐμοὶ μυρία πάντᾳ κέλευθος
ὑμετέραν ἀρετὰν
ὑμνεῖν.

(3) V. 46. ῥιπᾷ γὰρ ἴσος βορέα
ὃν κυβερνήταν φυλάσσων
ἵεται νεόκροτον
νίκαν Ἱέρωνι φιλοξείνῳ τιτύσκων.
ὄλβιος ᾧτινι θεὸς
μοῖράν τε καλῶν ἔπορεν
σύν τ' ἐπιζήλῳ τύχᾳ
ἀφνεὸν βιοτὰν διάγειν · οὐ
γάρ τις ἐπιχθονίων
πάντα γ' εὐδαίμων ἔφυ
καὶ μάν π]οτ' ἐρειψιπύλαν
παῖδ' ἀνίκ]ατον λέγουσιν
δῦναι Διὸς] ἀργικεραύ
νου δώματα Φερσεφόνας

formules de début et de transition, et, à la fin du premier récit, une péroraison de caractère tout personnel. J'ai dit : c'est un répertoire ; cela me paraît ressortir clairement de la façon dont les parties sont rapprochées ; aussi nos éditeurs, en séparant les deux récits qui leur semblaient être deux poèmes, n'y ont-ils point pour cela établi un ordre satisfaisant. Supposons maintenant que nous soyons aède et que la fête d'Apollon, n'importe laquelle, appelle une récitation. Nous commencerons par le dire : « Je me rappellerai et je n'oublie point Apollon qui frappe de loin » (1), « O Roi de Lycie, de la délicieuse Méonie, et de Milet » (2), « Phébus, le cygne même en battant des ailes te chante d'une voix claire » (3). Mais, quel récit choisir ? c'est le second point. « Mais comment te chanterais-je, toi qui es toi-même une belle mélodie ? Car partout les thèmes de l'ode s'élancent, par le continent qui nourrit les génisses et à travers les îles. Tous les lieux élevés te plaisent, et les promontoires aigus des superbes montagnes, et les rivières courant à la mer, et les caps penchés vers la mer, et les ports de l'océan » (4). « Mais, comment te chanterais-je, toi qui es toi-même une belle mélodie ? ou encore te chanterai-je parmi les prétendants et dans le plaisir, dirai-je comment tu allas recherchant la jeune fille d'Azanie en mariage... ? » (5). « Ou encore comment le premier jour Létô t'enfanta pour la

(1) V. 1.
(2) V. 179.
(3) *Hymn. Hom. XXI.*
(4) *Hymn. Hom.* III. 19.

πῶς τ' ἄρ σ' ὑμνήσω πάντως εὔυμνον ἐόντα ;
πάντῃ γάρ τοι, Φοῖβε, νόμοι βεβλήαται ᾠδῆς
ἠμὲν ἀν' ἤπειρον πορτιτρόφον ἠδ' ἀνὰ νήσους,
πᾶσαι δὲ σκοπιαί τοι ἄδον καὶ πρώονες ἄκροι
ὑψηλῶν ὀρέων ποταμοί θ' ἅλαδε προρέοντες
ἀκταί τ' εἰς ἅλα κεκλιμέναι λιμένες τε θαλάσσης.

Je lis νόμοι et non pas νομοί; je ne comprends pas, en effet, ce que voudrait dire νομὸς βάλλεται. Néanmoins la métaphore reste obscure. Faut-il penser à ἀναβάλλεσθαι ?

(5) V. 207.

joie des mortels ? » (1) Choisissons ce dernier récit. Nous en aurons sans doute reçu les grandes lignes d'une tradition déjà fort ancienne, mais tout le détail reste variable ; quelques vers de plus ou de moins, c'est peu de chose, et les hexamètres dans le langage épique vont et viennent sans qu'on s'en aperçoive. Le récit terminé, nous pourrons continuer : « Adieu donc, fils de Zeus et de Létô ! je me souviendrai de toi et d'autres chants » (2). Formule de transition commode, mais qui peut également servir de fin ; « les autres chants » sont alors remis à d'autres occasions. Ou encore l'on préférera une péroraison moins sèche et plus personnelle, on s'adressera au cortège du dieu, on dira adieu à Apollon en promettant de le chanter toujours.

Passons à l'époque des grands lyriques, à la première page des *Hymnes* de Pindare. On lisait ceci : « L'Ismène, Mélia au fuseau d'or, Cadmus, Théba à la sombre tiare, le puissant Héraklès qui osait tout, les joies et l'honneur de Dionysos ou les noces d'Harmonie aux blancs bras, que chanterons-nous ? » (3) Il s'agissait de la ville de Thèbes, évidemment ; on ne sait pour quel mythe Pindare se décida. On trouve dans les *Épinicies* plusieurs tournures pareilles : « Hymnes, rois de la lyre, quel dieu, quel héros, quel homme chanterons-nous ? » (4). « Lequel des illustres qui vécurent ici, ô Thèbes, lequel réjouit le plus ton cœur ? » (5). Et, pour expliquer cette indécision, les lyriques comme l'aède disent trouver partout les thèmes de l'ode. Le sujet de Pindare, ayant à chanter une victoire éginète, est tout indi-

(1) V. 25.
(2) V. 545.
Dans le texte, j'ai choisi les formules qui reviennent le plus souvent dans les Hymnes Homériques et qu'on trouvera dans n'importe lequel. A partir de l'Hymne IX, il y a des formules de début et de fin pour plusieurs dieux : c'est ce qui, dans nos éditions, est intitulé εἰς Ἄρτεμιν, etc. Remarquons que le récit n'appartenait pas nécessairement au cycle du dieu qu'on célébrait.
(3) Pind., frag. 29.
(4) *Ol.* II, init.
(5) *Nem.* VII, init.

formel et, pour ainsi dire, d'apparat, mais il consiste à être cité dans les réunions. Cela aussi est bien grec : là où nous lisons, où nous nous récitons à nous-mêmes quelques vers de Leopardi, de Heine, de Shelley, les Hellènes se lançaient des *élégies* à table. La poésie doit être dite à haute voix : autrement, à quoi bon le rythme et la musique? et la pensée abstraite et intime du poète doit s'énoncer en formules commodes et claires; autrement, pourquoi ne les garde-t-il pas pour lui ?

Par là, nous nous apercevons que, dans notre définition de l'élégie, il manquait quelque chose. Empressons-nous de l'ajouter : l'élégie est un distique sententieux qu'on sait par cœur.

IV

PINDARE

Le poème lyrique (1) consiste en plusieurs éléments divers et qui restent assez détachés les uns des autres. Nous n'en étudierons ici qu'un seul, les γνῶμαι. Il n'est pas sans importance. Ce qui frappait le plus les critiques et les beaux esprits des époques postérieures, c'étaient justement ces réflexions philosophiques et morales ; ils en ornaient leurs proses et leurs discours ; ils en discutaient le sens et la justesse. De là, cependant, une conséquence fâcheuse. Bien des poètes, sans doute joyeux et insouciants, ne nous sont connus que par quelques pensées graves, isolées de leur contexte ; et même lorsque nous lisons Pindare ou Bacchylide, nous éprouvons un plaisir à relever ces sortes de phrases. C'est notre droit, mais, lorsqu'on cherche à en déterminer la portée, il est évident que cette habitude n'est qu'une difficulté de plus.

Il s'agit donc d'abord de savoir ce qui constitue essentiellement le poème lyrique. On en distingue plusieurs espèces (2) ;

(1) Les citations de Pindare sont faites d'après la grande édition de Christ (*Teubner*, 1896), et celles de Bacchylide, à moins d'avis contraire, d'après la seconde de Blass (*Teubner*, 1899). Inutile de dire que la chronologie des odes est rétablie par Grenfelt et Hunt, *Oxyrrynchus Papyri*, II, n. 222. Voir Camille Gaspar, *Essai de chronologie Pindarique* (Bruxelles, 1900). — Les ouvrages dont je me suis inspiré dans ce chapitre sont le *Pindare* de M. Alfred Croiset, et un livre malheureusement peu accessible : Drachmann, *Moderne Pindarfortolkning* (Kjoebenhavn, 1891). Pour ce qui m'occupe, le reste de la bibliographie est d'importance secondaire.

(2) Croiset, *Litt. gr.*, II, p. 268.

nous n'en connaissons bien qu'une seule, l'*épinicie*. Or, lorsqu'on fait abstraction des questions d'origine et qu'on regarde à la seule pratique des poètes, on s'aperçoit que malgré des différences considérables il y a partout un fond identique : il y a partout une narration. Cela ne va pas de soi.

Parmi ces espèces, le *péan* (1) était, nous dit-on, consacré aux légendes d'Apollon. Sans doute on commençait par invoquer le dieu ; d'habitude on terminait par une prière. Mais il y avait souvent un récit, en général celui de la lutte d'Apollon avec le dragon (2). D'ailleurs le péan finit par sortir du culte d'Apollon, et fut un hymne quelconque en l'honneur d'un dieu. Au péan se rattache le *prosodion*, chanté en procession ; un fragment de Pindare (3) se rapporte au mythe de Délos flottant sur la mer ; dans un autre poème il racontait la poursuite des dieux par Typhôn (4). L'*hyporchème*, qui ressemblait au péan au point de se confondre avec lui (5), était une danse descriptive, un mythe dansé. Quant au *parthénée*, nous en avons un exemple mutilé dans le papyrus d'Alcman ; il reste des trois premières strophes juste assez pour voir qu'il y avait un récit mythique. D'ailleurs les *parthénées* s'exécutent en l'honneur d'un dieu, c'est dire qu'une légende y figure en règle générale. Et qu'est-ce qu'un *hymne héroïque* ? Le grand poète qui le premier pratiqua ce genre avec éclat, Stésichore, reçut le nom de l'« Homère de la lyre ». Il ne faut point non plus se laisser tromper aux termes *enkômion*, *thrène*, *épinicie*. Enlevez à ces poèmes certaines parties personnelles et qui pourraient s'appeler des dédicaces, il reste un récit chanté en l'honneur d'un hôte ou d'une ville, pour faire hommage à un défunt ou pour célébrer une victoire (6).

(1) Plut. *de Mus.* 9. Je renvoie une fois pour toutes à cette source.

(2) Voir Pind., frag. 55. Simon. PLG. frag. 26 A. Pind. frag. 61 ne s'explique que dans l'hypothèse d'une narration.

(3) Pind., frag. 87, 88.

(4) Pind., frag. 91.

(5) Decharme, *Euripide*, p. 494.

(6) Pind., frag. 119 (ἐγκώμιον), 135 (θρῆνος) ; Sim. PLG, frag. 37.

Enfin le *dithyrambe*, à travers les mystères et les polémiques qui l'enveloppent, et toutes réserves faites sur la façon dont le poème était représenté, apparaît lui aussi comme un récit mythique (1), raconté peut-être par des personnes qui, par une fiction dramatique, étaient censées y avoir pris part, mais enfin un récit ; d'innombrables fragments et de nombreux renseignements l'attestent, et les poèmes retrouvés de Bacchylide en ont apporté une nouvelle preuve. Donc ces poèmes sont des récits de mythes : et cela explique combien peu ils se distinguaient entre eux. Dans la pratique, les choses ont souvent dû se passer de la façon suivante : les poètes avaient dans leurs cahiers des récits composés à loisir ; arrive alors un de ces amis dont parle Pindare, et qui demande sur le champ un poème, *enkômion*, *thrène*, *péan*, n'importe ; avec des strophes d'introduction et de péroraison, le poète donne à la narration une tournure particulière, et l'affaire (car il s'agit ici de marchés souvent débattus avec aigreur) était conclue. Tels me paraissent être certains « dithyrambes » de Bacchylide (2) ; en tout cas ils pourraient fournir indifféremment un poème lyrique de plusieurs genres ; ce qui manque, c'est la mention des circonstances précises, de l'occasion qui, elle, a un caractère fixe et par conséquent l'impose à tout ce qui doit y figurer.

Pour bien comprendre la nature de la narration lyrique, considérons d'abord un texte typique où précisément manquent les γνῶμαι, et d'ailleurs d'autres choses encore qui font généralement partie du poème lyrique.

Il nous est parvenu, sous le titre d'*Hymne à Apollon* (3), un répertoire d'aède pour les fêtes apolliniennes. Il renferme deux récits, celui de l'accouchement de Létô, et celui de l'établissement de l'oracle de Pythô. En outre, il s'y trouve quelques

(1) Wilamowitz, *Die Textgeschichte d. Gr. Lyr.*, p. 43.

(2) Reinach, *Revue des Études Grecques*, 1898, p. 19. A l'appui de cette thèse, on remarquera que Bacchylide commence souvent ses récits au début d'une strophe. Voir III, ἐπ. β'. V. ἀντ. β'.

(3) *Hymn. Hom.*, III.

formules de début et de transition, et, à la fin du premier récit, une péroraison de caractère tout personnel. J'ai dit : c'est un répertoire ; cela me paraît ressortir clairement de la façon dont les parties sont rapprochées ; aussi nos éditeurs, en séparant les deux récits qui leur semblaient être deux poèmes, n'y ont-ils point pour cela établi un ordre satisfaisant. Supposons maintenant que nous soyons aède et que la fête d'Apollon, n'importe laquelle, appelle une récitation. Nous commencerons par le dire : « Je me rappellerai et je n'oublie point Apollon qui frappe de loin » (1), « O Roi de Lycie, de la délicieuse Méonie, et de Milet » (2), « Phébus, le cygne même en battant des ailes te chante d'une voix claire » (3). Mais, quel récit choisir ? c'est le second point. « Mais comment te chanterais-je, toi qui es toi-même une belle mélodie ? Car partout les thèmes de l'ode s'élancent, par le continent qui nourrit les génisses et à travers les îles. Tous les lieux élevés te plaisent, et les promontoires aigus des superbes montagnes, et les rivières courant à la mer, et les caps penchés vers la mer, et les ports de l'océan » (4). « Mais, comment te chanterais-je, toi qui es toi-même une belle mélodie ? ou encore te chanterai-je parmi les prétendants et dans le plaisir, dirai-je comment tu allas recherchant la jeune fille d'Azanie en mariage... ? » (5). « Ou encore comment le premier jour Létô t'enfanta pour la

(1) V. 1.
(2) V. 179.
(3) *Hymn. Hom. XXI.*
(4) *Hymn. Hom.* III. 19.

πῶς τ' ἄρ σ' ὑμνήσω πάντως εὔυμνον ἐόντα ;
πάντῃ γάρ τοι, Φοῖβε, νόμοι βεβλήαται ᾠδῆς
ἠμὲν ἀν' ἤπειρον πορτιτρόφον ἠδ' ἀνὰ νήσους,
πᾶσαι δὲ σκοπιαί τοι ἅδον καὶ πρώονες ἄκροι
ὑψηλῶν ὀρέων ποταμοί θ' ἅλαδε προρέοντες
ἀκταί τ' εἰς ἅλα κεκλιμέναι λιμένες τε θαλάσσης.

Je lis νόμοι et non pas νομοί; je ne comprends pas, en effet, ce que voudrait dire νομὸς βάλλεται. Néanmoins la métaphore reste obscure. Faut-il penser à ἀναβάλλεσθαι ?

(5) V. 207.

joie des mortels ? » (1) Choisissons ce dernier récit. Nous en aurons sans doute reçu les grandes lignes d'une tradition déjà fort ancienne, mais tout le détail reste variable ; quelques vers de plus ou de moins, c'est peu de chose, et les hexamètres dans le langage épique vont et viennent sans qu'on s'en aperçoive. Le récit terminé, nous pourrons continuer : « Adieu donc, fils de Zeus et de Létô ! je me souviendrai de toi et d'autres chants » (2). Formule de transition commode, mais qui peut également servir de fin ; « les autres chants » sont alors remis à d'autres occasions. Ou encore l'on préférera une péroraison moins sèche et plus personnelle, on s'adressera au cortège du dieu, on dira adieu à Apollon en promettant de le chanter toujours.

Passons à l'époque des grands lyriques, à la première page des *Hymnes* de Pindare. On lisait ceci : « L'Ismène, Mélia au fuseau d'or, Cadmus, Théba à la sombre tiare, le puissant Héraklès qui osait tout, les joies et l'honneur de Dionysos ou les noces d'Harmonie aux blancs bras, que chanterons-nous ? » (3) Il s'agissait de la ville de Thèbes, évidemment ; on ne sait pour quel mythe Pindare se décida. On trouve dans les *Épinicies* plusieurs tournures pareilles : « Hymnes, rois de la lyre, quel dieu, quel héros, quel homme chanterons-nous ? » (4). « Lequel des illustres qui vécurent ici, ô Thèbes, lequel réjouit le plus ton cœur ? » (5). Et, pour expliquer cette indécision, les lyriques comme l'aède disent trouver partout les thèmes de l'ode. Le sujet de Pindare, ayant à chanter une victoire éginète, est tout indi-

(1) V. 25.

(2) V. 545.

Dans le texte, j'ai choisi les formules qui reviennent le plus souvent dans les Hymnes Homériques et qu'on trouvera dans n'importe lequel. A partir de l'Hymne IX, il y a des formules de début et de fin pour plusieurs dieux : c'est ce qui, dans nos éditions, est intitulé εἰς Ἄρτεμιν, etc. Remarquons que le récit n'appartenait pas nécessairement au cycle du dieu qu'on célébrait.

(3) Pind., frag. 29.

(4) *Ol.* II, init.

(5) *Nem.* VII, init.

qué : ce sera les Éacides, mais même ainsi, le choix embarrasse. « De beaux traits par milliers ! tels de larges chemins qui rayonneraient, frayés au-delà des sources du Nil et à travers les Hyberboréens » (1). « J'ai partout devant moi, dit-il ailleurs, et par la grâce de Dieu, des milliers de chemins, Mélisse, pour poursuivre vos vertus avec des éloges » (2). La formule se retrouve trois fois chez Bacchylide, dont un dithyrambe (3). Sans doute il est d'autres façons de commencer un récit. Chez l'aède homérique, ces phrases étaient précédées par une invocation ; de même chez les lyriques le mythe est introduit par une suite d'épithètes grandioses et sonores, qui en font, pour citer Pindare, comme la façade. Les formules de fin sont assez variées. La prière qui rappelle l'adieu des hymnes homériques était fréquente ; pour le *péan* elle était de règle. Pindare dit aussi qu'il saurait bien raconter autre chose encore, qu'il est content de son œuvre (4). En général, au moment de terminer leurs récits, les lyriques pas plus que les aèdes ne se souciaient de savoir où ils en étaient. « C'est assez raconter », disent-ils en somme ; l'offrande qu'on s'était promis de faire est faite.

Ces poèmes sont donc de simples narrations. Cela est si vrai que Stésichore, à en juger par le vers de début de la *Rhadiné* (5), ne faisait qu'appeler les Muses, comme Homère, avant l'entrée en matière ; sa *Palinodie* manque même de cette formalité. Quant à Bacchylide, quelle qu'en soit la raison, plusieurs poèmes consistent tout juste en un récit ; le début comme la fin est une *media res* ; c'est, si j'ose dire, une tranche de narration, et c'est tout.

Mais le rôle et le caractère du lyrisme devaient se développer. S'il suffisait encore dans cet état primitif, à l'occasion de ces fêtes publiques et régulières dont tout le monde en bon citoyen connaissait l'origine et la raison d'être, il fallut chanter

(1) *Isth.* VI, 22.
(2) *Isth.* IV.
(3) Bacch. V, 31; VIII, 47; XVIII, init.
(4) *Ol.*, II, 92. *Nem.*, VIII, 49.
(5) PLG., fg. 44, 32; voir aussi *35.

aussi la vie des cités et celle des particuliers qui, elles, étaient beaucoup plus complexes. Victoires et désastres publics sur terre et sur mer ; dans les grandes familles, un succès aux jeux, un mariage, un festin, ou la perte d'un de ses membres : en toutes ces occasions la poésie, la musique et le plus souvent un chœur figuraient ; dans toutes ces occasions le poème lyrique avait sa place. Seulement le récit d'un mythe, pour établi qu'il fût dans les coutumes des Grecs, ne suffisait plus à lui seul ; l'important, c'étaient, non plus la cérémonie et l'offrande, mais les circonstances qui les comportaient ; c'était l'événement dans l'histoire de la cité avec toutes les passions et les sentiments qu'il avait provoqués, c'était l'événement dans la vie de l'individu avec tout ce qu'il suscitait d'amour-propre et d'orgueil de race : en un mot, on voulait entendre parler de choses actuelles. « Je chanterai Rhodes, peut dire maintenant Pindare, *pour* célébrer la victoire de Diagoras » (1). En effet, s'il nous raconte une légende rhodienne, il faudra qu'il nous dise tout au long qui est ce Diagoras et pourquoi il le célèbre ainsi. Nous ne le savons peut-être pas, nous ne pouvons le savoir assez ; mais aussi et surtout, Diagoras, s'il reconnaît la nécessité d'une légende, et que même, en principe, c'est elle qui est la cérémonie, tient-il à entendre parler de lui-même et de son exploit.

Ainsi, de narratif qu'il était, le poème lyrique se complique d'une autre et nouvelle partie. S'agit-il, par exemple, d'une victoire aux jeux : cela entraîne « le cortège nécessaire de mentions afférentes à cette victoire : le nom des dieux, la nature du combat ; parfois, s'il s'agit d'une victoire équestre ou de celle d'un attelage, le nom du cheval ou celui du cocher ; presque toujours, si le vainqueur est un enfant, le nom de son maître ; enfin les divers détails qui se rattachent à la mention même de la victoire et qui sont nécessaires pour la caractériser... Puis il faut remercier la divinité dont cette victoire même est un don... Il faut également faire l'éloge du vainqueur ; non

(1) *Ol.*, VII, 15.

seulement de sa victoire présente, mais de ses succès antérieurs parfois, de son bonheur, de sa richesse, de sa vertu en général. Avec le vainqueur il importe de louer tous les siens : il faut glorifier sa race, sa cité natale... Rien d'ailleurs de plus varié que les circonstances au milieu desquelles le poète devait chanter. Il arrivait souvent que la célébration d'une victoire agonistique coïncidait avec un anniversaire.... La vie publique de la cité aussi bien que la vie privée du vainqueur offraient en abondance des coïncidences de tout genre au choix discret du poète.... Enfin, à côté de la personne du héros, à côté de toutes les circonstances qui modifient le caractère de son triomphe, il y a encore à tenir compte de la personne même du poète » (1). Ce n'est pas tout, car il ne s'agit là encore que de l'*épinicie*, c'est-à-dire d'un genre très spécial d'*enkômion* (2). Le chant d'éloge s'applique à d'autres victoires que celles d'Olympie ; il est d'autres vertus que celles de l'athlète ; même elles feraient toutes défaut, que le poète lyrique, par la magie du chant, devra les évoquer ; si bien que, tôt ou tard, tout ce qu'un Grec trouvait chez un compatriote, parmi ses actions, ses qualités et le reste, de méritoire et de recommandable, sans compter les détails individuels et les circonstances spéciales, figure à cette occasion qui est en général un banquet dans le poème (3). De même pour le *thrène*, où l'on pleure le défunt. Il nous reste, il est vrai, de ce genre fameux, surtout des fragments gnomiques et des passages, parmi les plus beaux d'ailleurs de la poésie lyrique, sur la vie future. Mais, avec le récit habituel, on faisait l'éloge du défunt, de sa vertu, de ses exploits, en un mot il s'y trouvait, sur un ton triste, tout ce qui avait donné lieu, de son vivant, aux *enkômia* et aux *épinicies* (4).

(1) Croiset, *Litt. Gr.*, II, p. 409.

(2) Voir id., p. 341.

(3) Voir Pind., fg., 118-120.

(4) Voir PLG Simon., fg. 32 — Favorinus ap. Stob. *Flor.* PE, 62 (Mein.). A propos du *thrène* de ce poète sur les Skopades : ἀμέλει ὁ ποιητὴς διεξέρχεται τὴν τῶν Σκοπάδων ἀθρόαν ἀπώλειαν.

Voilà une œuvre qui ne ressemble guère à l'hymne à Apollon. Il arrive même que les détails de circonstances dont est formée cette nouvelle partie, deviennent tout le sujet, et que le récit, seul à l'origine, disparaisse complètement. Le lyrisme perd alors son éclat et son caractère. Que Pindare fasse, à l'occasion de l'éclipse de 478 avant J.-C., un *hyporchème* (1) où il demande au soleil tout au long les raisons de sa défaillance, ou même que Philoxène s'amuse à décrire, dans un dithyrambe (2), un immense banquet, ce sont des exceptions, ou du moins elles se rattachent à des genres dont l'évolution dans la dernière moitié du cinquième siècle reste très obscure. Mais il se trouve chez Pindare et chez Bacchylide de petits poèmes (3) où l'on ne nous apprend que le fait et les circonstances d'une victoire. Pour les expliquer on peut avoir recours à plusieurs hypothèses : la famille ne pouvait à ce moment se donner le luxe d'un grand poème ; ou bien, la célébration devait se faire plus tard, ces quelques strophes ne servant en quelque sorte qu'à couronner le vainqueur. N'importe : c'est là un poème sans mythe (4), de même que plus haut nous avons vu des récits sans mention de circonstances.

Approchons maintenant notre sujet propre : ces remarques préliminaires indiquent assez bien comment il faudra l'étudier. Tout d'abord, il y a, dans la simple combinaison des deux éléments que nous venons de distinguer, un problème d'ordre pratique. Le récit, plus ou moins mythique, est dans le passé, l'imagination, l'idéal. L'éloge du vainqueur et les circonstances de la fête, au contraire, sont d'actualité : il s'agit de dire, non sans une certaine diplomatie, tout ce qui fait appel à l'amour-

(1) Pind., fg. 107.

(2) *Anth. Lyr.*, p 289.

(3) Bacch. II, IV, VI. Pind. *Ol.*, XI, *Pyth.* VII, voir Drachmann, *Moderne Pindarfortolkning*, p. 228.

(4) A ce propos, il faut dire un mot de l'Ode de Simonide (*Anth. Lyr.*, p. 234-5) sur l'ἀνὴρ τετράγωνος, cité par Platon dans le Protagoras. On ne sait à quel genre il appartenait, et la disposition générale du poème échappe entièrement.

propre du public et tout ce qui explique la cérémonie actuelle. Comment joindre ces deux choses différentes? comment passer, de l'art et de la religion, aux détails de la vie journalière ? Question d'unité, d'ensemble. Ce sont les conditions d'ailleurs paradoxales de l'art ; à l'artiste de les faire concorder. — Ensuite la narration n'est point, est-il besoin de le dire? celle de l'épopée. La seule présence de la musique et du chœur impose toutes sortes de restrictions. Pour n'en citer qu'une, le discours offre à une poésie chantée de grandes difficultés ; là où dans une récitation un vers annonce le nom de l'orateur et une diction soignée fait ressortir le changement des personnages, la musique peut tout noyer : à moins de changer de thème ou de mesure (1), ce qui avec un système strophique est impossible, le sens échappe complètement. Il est donc évident que la narration lyrique ne se fait point par discours ; le poète nous conte l'histoire; c'est dire qu'il y intervient. — D'autre part, la partie circonstanciée du poème lui appartient tout entière. S'il chante un hymne, comme le vieil aède d'Apollon, c'est qu'on le lui a demandé, commandé même. Il le dit ; il s'adresse aux individus auxquels il a affaire ; il leur parle de lui, d'eux. Ce sont des relations personnelles, personnelle aussi est la poésie qui en traite. — Étudions les sentences à ces points de vue, successivement, mais en nous rappelant toujours que le poème lyrique est narratif, essentiellement narratif.

Qu'on prenne Bacchylide, poète à la forme impeccable et qui, également loin de l'homme de génie et de l'artisan, représente la moyenne et la règle, on y trouve, parfaitement conservée, l'ode qu'il écrivit en l'honneur de la première victoire, celle du cheval monté, qu'Hiéron remporta à Olympie. « Heureux maître des Syracusains qui s'élancent sur leurs coursiers, dit-il, tu connaîtras le doux honneur que donnent

(1) Comme dans certaines mélodies modernes, le *Erlkœnig* de Schumann ou *Liebestreu* de Brahms. Cependant, il est concevable de faire toujours commencer un discours à un même endroit de la strophe ; et dans Bacchylide XVII, l'orateur est le même dans les strophes d'une part et de l'autre dans les antistrophes.

les Muses aux couronnes de violettes » (1). C'est l'invocation. Le poète se compare alors à l'aigle pour lequel le monde entier s'étend à ses pieds : « De même à moi aussi, il s'offre tout autour des milliers de voies pour chanter votre gloire » (2). Quant à l'occasion, c'est la victoire de Phérénikos; Delphes et Olympie toutes deux ont été témoins de sa vitesse; « pareil à un coup de vent il s'élance avec son maître et veut atteindre pour l'aimable Hiéron la victoire éclatante » (3). Avec cela le poète nous a appris l'essentiel ; nous sommes arrivés au moment critique. Poursuivons : « Heureux celui auquel Dieu donne une portion de gloire et qui est envié pour sa fortune de passer ses jours dans l'abondance. Car nul homme sur terre n'est fortuné en tout. Et même jadis l'enfant de Zeus à la foudre blanche, dit-on, lui qui arracha les portes des villes, l'invincible, descendit aux demeures de Perséphone... » (3). Le mythe est commencé. Pendant ces phrases générales, Bacchylide s'est d'abord éloigné de la scène trop précise de la course olympienne; puis, en guise d'allusion, il

(1) Ode 5 : Εὔμοιρε Συρακοσίων στρ. α'
ἱπποδινήτων στραταγέ,
γνώσηι μὲν ἰοστεφάνων
Μοισᾶν γλυκύδωρον ἄγαλμα.

(2) V. 31. τὼς νῦν καὶ ἐμοὶ μυρία παντᾶι κέλευθος ἐπ. α'
ὑμετέραν ἀρετὰν
ὑμνεῖν.

(3) V. 46. ῥιπᾶι γὰρ ἴσος βορέα
ὃν κυβερνήταν φυλάσσων
ἵεται νεόκροτον
νίκαν Ἱέρωνι φιλοξείνωι τιτύσκων.
ὄλβιος ὧιτινι θεὸς
μοῖράν τε καλῶν ἔπορεν
σύν τ' ἐπιζήλωι τύχαι
ἀφνεὸν βιοτὰν διάγειν · οὐ
γάρ τις ἐπιχθονίων
πάντα γ' εὐδαίμων ἔφυ.
καὶ μάν π]οτ' ἐρειψιπύλαν ἀντ. β'
παῖδ' ἀνίκ]ατον λέγουσιν
δῦναι Διὸς] ἀργικεραύ
νου δώματα Φερσεφόνας

a entamé le mythe (1). Peut-être, si nous étions contemporains et sujets d'Hiéron, se ferait-il sentir entre ces lignes des rapports plus subtils : ils n'en seraient pas plus étroits ; n'y insistons pas. C'est à la narration que s'attend l'auditoire dès le début de l'ode. — Bacchylide nous raconte alors comment, descendu aux enfers, Héraklès vit dans l'obscurité un jeune guerrier. C'était Méléagre, que sa propre mère avait tué dans la fleur de l'âge. A l'entendre parler, Héraklès, pour l'unique fois dans sa vie, pleure ; il demande à l'ombre malheureuse et belle s'il lui reste sur terre une sœur, il voudrait l'épouser. « Calliope aux blancs bras, s'écrie alors le poète, arrête-là ton char agile ! Chante Zeus, fils de Kronos, l'Olympien, maître des dieux ; et l'Alphée, fleuve infatigable ; et le puissant Pélops ; et Pisa, où Phérénikos... » (2). Nous voilà revenus à l'heure actuelle. Quelques mots de prière, et l'ode est terminée. Elle a consisté en une première partie qui se compose de vers d'occasion ; quelques pensées générales nous ont amenés au récit, celui-ci brusquement s'est arrêté pour faire une place à une seconde et dernière partie d'occasion. Y avait-il ici aussi une raison pour cet arrêt subit ? On l'a dit (3) ; la tragédie de Déjanire évoquée, ainsi, d'un mot, renforcerait la morale du début. Rappelons plutôt que le poème lyrique est une narration ; quand elle est assez longue, le poème l'est aussi.

Maintenant cette ode de Bacchylide est-elle typique ? tous les poèmes lyriques sont-ils ainsi faits, et se trouve-t-il toujours

(1) Comp. Bacch. III, 21 ; des pensées générales à la fin du mythe, XII, 186.

(2) V. 176. λευκώλενε Καλλιόπα, ἀντ. ε'
στᾶσον εὐποίητον ἅρμα
αὐτοῦ · Δία τε Κρονίδαν
ὕμνησον Ὀλύμπιον ἀρχαγὸν θεῶν,
τόν τ' ἀκαμαντορόαν
Ἀλφεόν, Πέλοπός τε βίαν
καὶ Πίσαν, ἔνθ' ὁ κλεεννὸς
ποσσὶ νικάσας δρόμωι
ἦλθ]εν Φερένικος.

La dernière restitution est mauvaise.

(3) Voir Blass ed. præf. p. LX.

un passage gnomique entre une partie et l'autre? La question évidemment ne se pose même pas. D'abord le poème est une *épinicie*; et, quoique les genres lyriques se rapprochent les uns des autres, il est évident que, pour un détail comme celui-là, nous ne saurions établir la règle. Remarquons, sans y insister, que dans le seul *parthénée* que nous ayons, celui d'Alcman, nous trouvons une disposition analogue : après le mythe, dont il ne reste d'ailleurs que quelques mots, et « au début de la strophe suivante une maxime morale servait de transition » (1). A quoi ? A des remarques échangées entre le poète et les jeunes filles du chœur, donc aux circonstances actuelles du poème. — D'autre part, les *épinicies* diffèrent entre elles. La répartition du récit et des détails de circonstance y est si peu la même, qu'on en a fait l'objet d'études minutieuses. Aussi n'avons-nous point à revenir là-dessus, si ce n'est pour dire que la division en trois parties de Bacchylide se retrouve souvent, étant d'ailleurs, parmi les solutions du problème, la plus naturelle et la plus évidente. Cela n'empêche que le mythe occupe parfois la première moitié, la partie circonstanciée la dernière, ou inversement. Ce sont là choses de hasard et de sentiment personnel (2).

Mais revenons aux textes. En effet, malgré la découverte de Bacchylide, le lyrisme grec se résume pour nous en un nom: Pindare. Comment en use-t-il en pareil cas, et les pensées générales, dans ses odes, se trouvent-elles souvent à la même place? Nous allons en relire quelques-unes, en suivant tout simplement le texte et en nous arrêtant pour saisir au moment même l'impression qu'il nous a donnée. Car c'est d'une impression, non d'une règle, qu'il s'agit.

Pythique X. (Date : 498 avant J.-C.). Sur la Thessalie, aussi bien que sur Lacédémone, règnent des rois issus d'Héraclès. Un de ces princes, un Aleuade, protège un compatriote venu de Pellinaion, et qui a remporté tout jeune encore le prix de la

(1) Croiset, *Litt. Gr.*, II, p. 295. — *Anth. Lyr.*, p. 168, v. 36.
(2) Voir Croiset, *ouv. cit.*, p. 361; Drachman, *ouv. cit.*, p. 259 suiv.

course au *diaulos*. Du reste Hippokléas — car c'est ainsi qu'il s'appelle — tient de son père, vainqueur deux fois à Olympie, une fois à Delphes : que cette famille à l'avenir comme par le passé jouisse de la richesse et du succès, sans connaître l'envie céleste ! « Que Dieu dans son cœur n'en souffre point ! Heureux et digne des louanges des poètes est l'homme qui, de ses mains ou de ses pieds agiles, sort vainqueur et remporte avec hardiesse et vigueur le prix suprême ; et qui de son vivant voit un fils tout jeune encore atteindre en suivant le destin aux couronnes de Pythô. Certes, il ne peut escalader le ciel d'airain ; mais de toutes les gloires où, gent mortelle, nous touchions, il fait l'extrême voyage. Comment trouver en bateau ou à pied le chemin fabuleux des Hyperboréens en fête, eux chez qui jadis Persée... » (1). Le procédé est le même, mais on sent une différence. Rien que la longueur du passage indique que ces idées préoccupent Pindare ; aussi bien, nous n'avons point encore trouvé de pensées générales exprimées avec autant d'ampleur et de facilité. Plus d'antithèses, comme chez les élégiaques ; c'est dans quelques phrases continues et harmonieuses l'idée de ce bonheur modeste dont le succès aux jeux est à la fois un élément et le symbole.

(1) V. 21. θεὸς εἴη
ἀπήμων κέαρ · εὐδαίμων δὲ καὶ ὑμ-
νητὸς οὗτος ἀνὴρ — γίγεται σοφοῖς,
ὃς ἂν χερσὶν ἢ ποδῶν ἀρετᾷ κρατήσαις
τὰ μέγιστ' ἀέθλων ἕλῃ τόλμᾳ τε καὶ σθένει,
καὶ ζώων ἔτι νεαρὸν ἀντ'. β'.
κατ' αἶσαν υἱὸν ἴδῃ τυχόν-
τα στεφάνων — Πυθίων.
ὁ χάλκεος οὐρανὸς οὔ πως ἀμβατὸς αὐτῷ·
ὅσαις δὲ βροτὸν ἔθνος ἀγλαΐαις
ἁπτόμεσθα, περαί-νει πρὸς ἔσχατον
πλόον. ναυσὶ δ'οὔτε πεζὸς ἰὼν ἂν εὕροις
ἐς Ὑπερβορέων ἀγῶνα θαυματὰν ὁδόν·
παρ' οἷς ποτε Περ-σεὺς ἐπ. β'

Au v. 21 M. Christ a tort de corriger avec Schneidewin εἴη en αἰεί ; il n'y a alors aucune suite avec ce qui précède. — Pour la dernière phrase, voir α 173. Aesch. *Choeph.* 361. Pind. *Isth.* VI, 23. — On a beaucoup discuté ce passage.

Cependant un récit à ce moment se fait attendre ; un proverbe que nous prononçons au hasard donne le mot de transition. Est-ce bien vraiment un hasard ? Nous avons le sentiment d'être arrivés au but, mais par une voie des plus habiles. Ce pronom relatif παρ' οἷς, *eux chez qui*, se rapportant d'une part à un mot du proverbe, et dont de l'autre dépend tout le centre du poème, cela, certainement, c'est une rare trouvaille. On en ressent une surprise qui fait presque oublier les réflexions générales sur lesquelles on s'est attardé.

Lisons plus loin : il se trouve un passage analogue à la fin du mythe, d'ailleurs fort court. Pindare vient de dire comment Persée portant la tête de Méduse changea en pierre les habitants des îles. Il poursuit : « Quant à m'émerveiller, rien, quand les dieux l'accomplissent, ne m'est incroyable. Quitte la rame ! et vite de la proue jette l'ancre à terre pour nous garder des récifs. Car le bel hymne d'éloge, telle l'abeille, voltige en bourdonnant d'une chose à l'autre » (1). Cette fois il n'y a pas à s'y tromper. Si Pindare déclare sa foi dans les miracles, c'est en formule, et la formule termine le mythe ; l'idée générale a ici, comme chez tous les poètes grecs, une nuance logique, et la phrase, ainsi que le dit Pindare lui-même, signifie : « je passe à d'autres propos » (2) ou, pour employer notre terminologie : « le mythe est terminé, je passe aux choses de circonstance ».

Même division, même emploi des sentences dans la dixième Olympique, à la date de 476 avant J.-C. Pour débuter, le poète nous dit avoir oublié d'écrire son poème, mais le voici

(1) V. 48. ἐμοὶ δὲ θαυμάσαι
θεῶν τελεσάν-των οὐδέν ποτε φαίνεται ἐπ. γ'.
ἔμμεν ἄπιστον.
κώπαν σχάσον, ταχὺ δ' ἄγ-
κυραν ἔρει-σον χθονὶ
πρῴραθε, χοιράδος ἄλ-καρ πέτρας.
ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων
ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὥτε μέλισσα θύ-νει λόγον. (fin de l'épode).

(2) C'est ce que dit le poète, *Pyth.* IV, 247. *Nem.* IV, 72. *Isth.* VI, 56. *Ol.* XIII, 93.

enfin, en l'honneur d'Agésidamos de Locres Épizéphyres ; en l'honneur aussi de celui qui, tel Achille pour Patrocle, l'a entraîné pour l'épreuve du pugilat. « Car celui qui tient le courage de naissance, on peut comme l'aiguiser et, tout homme qu'on est, le pousser à la gloire immense, si Dieu y prête la main. Aussi, peu d'hommes sans peine ont goûté la joie, elle qui, par devant toutes les œuvres, est la lumière de la vie. Mais c'est la grande épreuve que les lois de Zeus me font chanter » (1). Et Pindare raconte comment furent institués par Héraklès les jeux Olympiques. Le récit se termine par une description de la première célébration : « Et nous aussi, suivant les usages antiques, pour la victoire qui porte son nom (olympien), nous chanterons aujourd'hui le tonnerre du très-haut et l'arme de flammèches qu'il lance avec grand bruit, elle, faite de toutes les forces, la foudre étincelante ; alors que luxueusement notre chant sur les roseaux ira trouver les vers qui près de l'illustre Dirké enfin, oui, sont parus, tel de l'épouse l'enfant tant désiré du père, dont l'âge déjà n'est point jeunesse ; et comme son cœur se rallume d'amour ! Car la richesse qui pour maître passera à un étranger venu d'ailleurs, voilà pour le mourant le comble des supplices ; et l'homme, dont les hauts faits, ô Agésidamos, n'ont pas de poète, quand il arrive à l'étable d'Hadès, il a respiré du vide, et pour sa peine s'est peu donné de douceur. Mais pour toi le doux parler de la lyre et la flûte délicieuse répandent leur grâce » (2). Sûre d'elle et toujours facile, la pensée à travers

(1) *Ol.* X. 20. θήξαις δέ κε φύντ' ἀρετᾷ ποτὶ
πελώριον ὁρμάσαι
  κλέος ἀνὴρ θεοῦ σὺν παλάμᾳ.
ἄπονον δ' ἔλαβον χάρμα παῦροί τινες,   στρ. β'
ἔργων πρὸ πάντων βιότῳ φάος.
ἀγῶνα δ' ἐξαίρετον ἀεῖσαι
  θέμιτες ὦρσαν Διός

(2) V. 78. ἀρχαῖς δὲ προτέραις ἑπόμενοι
  καί νυν ἐπωνυμίαν χάριν
νίκας ἀγερώχου κελαδησόμεθα βροντὰν
καὶ πυρπάλαμον βέλος

ces vers splendides est arrivée au but. Le mythe s'est prolongé jusque dans le temps présent : comme les amis autour d'Héraklès, nous nous réunissons ce soir, et voici l'ode ! Une comparaison nous inspire alors de ces réflexions générales, où, perdus un moment, nous finissons par retrouver le vainqueur actuel. C'est par lui que devait finir le poème ; il s'est comme glissé, sans que nous nous en soyons aperçu, dans l'ombre d'Héraklès (1).

Et plus on lit Pindare, plus ces réflexions générales, par où l'on s'élève au mythe ou qui en ramènent, paraissent à leur place. Il raconte quelque part, et toujours en de ces périodes magnifiques, comment Pélée refusa l'amour criminel d'Hippolyte, la femme de son hôte ; comment Zeus en récompense de cette vertu lui donna pour épouse Thétis, parente de Poseidôn lui-même, « lui qui — la phrase se déroule toujours — va souvent d'Égée à l'Isthme illustre des Doriens. Et les foules joyeuses accueillent le dieu au son strident des roseaux, alors que de leurs puissants membres ils luttent hardiment. Car

ὀρσικτύπου Διός,
ἐν ἅπαντι κράτει
αἴθωνα κέραυνον ἀραρότα.
χλιδῶσα δὲ μολπὰ πρὸς
  κάλαμον ἀντιάξει μελέων,
τὰ παρ' εὐκλέι Δίρκᾳ χρόνῳ μὲν φάνεν, στρ. ε'.
ἀλλ' ὥτε παῖς ἐξ ἀλόχου πατρὶ
ποθεινὸς ἵκοντι νεότατος
  τὸ πάλιν ἤδη, μάλα δέ Ϝοι
  θερμαίνει φιλότατι νόον·
ἐπεὶ πλοῦτος ὁ λαχὼν ποιμένα
ἐπακτὸν ἀλλότριον
θνᾴσκοντι στυγερώτατος·
καὶ ὅταν καλὰ Ϝέρξαις ἀοιδᾶς ἄτερ, ἀντ. ε'.
'Αγησίδαμ', εἰς 'Αΐδα σταθμὸν
ἀνὴρ ἵκηται, κενεὰ πνεύσαις
  ἔπορε μόχθῳ βραχύ τι τερπ-
  νόν. τὶν δ' ἁδυεπής τε λύρα
γλυκύς τ' αὐλὸς ἀναπάσσει χάριν.

(1) Je parle de l'ensemble. Il s'est trouvé des critiques pour instituer une comparaison entre Héraklès et Agésidamos.

dans toutes les œuvres la destinée native décide » (1). La sentence absolue et courte, après les images grandioses de Poseidôn et des fêtes de Corinthe, arrête. Là-dessus Pindare nous dira que le vainqueur Pythéas tient en effet de ses parents qui, comme lui, vainquirent souvent aux jeux ; il semblera un moment que la réflexion générale s'applique à cet exemple actuel ; le moment passé, on l'oublie. Au milieu des strophes et de la mélodie toujours semblable, elle vient délimiter les parties du poème.

C'est donc, pour l'ensemble de l'ode, un point acquis : très souvent, avant et après le récit, Pindare fait des réflexions générales. Malheureusement, ainsi placées, on les a beaucoup relevées. Partant de ce principe, d'ailleurs excellent, que chaque ode, comme toute œuvre d'art, a son caractère propre, où mieux en trouver la formule que dans ces passages ? Eux-mêmes sont en formules, et, justement, celles-ci semblent porter sur les deux parties du poème : voilà la clef. Inutile de dire que, à ce régime, les odes ont fini par devenir en quelque sorte des énigmes à base morale. Il en est une d'ailleurs qui, sans le justifier, pourrait à la grande rigueur le suggérer. Pindare a adressé un poème à Thrasybule d'Agrigente (2), à l'occasion d'une victoire, non pas de lui, mais de son père ; il le félicite de mettre en œuvre certaine maxime de Chirôn, d'après laquelle il faut honorer ensemble le père des dieux et ses parents ; et ce fut aussi, dit-il en introduisant le récit, l'avis d'Antiloque qui mourut pour son père. Là certainement une seule idée, voire une seule formule, domine les deux parties du poème. Aussi, pour revenir du récit à Thrasybule, Pindare l'appelle-t-il un Antiloque moderne : il insiste donc sur le rapprochement.

(1) *Nem.* V. 37. ὃς Αἰγᾶθεν ποτὶ κλειτὰν θαμὰ νίσσεται Ἰσθμὸν Δωρίαν·
ἔνθα μιν εὔφρονες ἶλαι σὺν καλάμοιο βοᾷ θεὸν δέκονται
καὶ σθένει γυίων ἐρίζοντι θρασεῖ.
πότμος δὲ κρίνει συγγενὴς ἔργων περὶ
πάντων.

(2) *Pyth.* VI.

Est-ce à dire que la maxime de Chiron et le dévouement aux parents aient inspiré l'ode ? Non, évidemment, puisque c'est de la victoire du chariot d'Agrigente qu'il s'agit, et qu'il faut la célébrer par un récit. Mais aussi, on chercherait en vain, dans l'œuvre du poète, un second exemple de ce genre d'unité. A ce compte, la poésie lyrique eût été affaire de calculs fort difficiles, où l'idée morale, point de départ, devait s'exprimer de telle façon que, comme dans cette VIe Pythique, elle portât, à la fois, sur l'exemple moderne et l'exemple mythique ; encore ce dernier, eût-il fallu le trouver, chose assez délicate. Rappelons en passant que cette thèse trouve encore ses défenseurs ; elle pèse sur l'étude de Pindare (1), bien que M. Croiset et M. Drachmann en aient fait remarquer l'absurdité (2).

Mais alors, ces passages gnomiques, quelle valeur faut-il leur attribuer ? comment les comprendre ? dans quel esprit les lire ? Il faut les écouter. On sait que dans un mouvement de sonate, ou encore de symphonie, le thème initial revient une deuxième fois. Cependant, dans l'intervalle, la tonalité se trouve presque toujours changée, et, pour revenir à celle du début, on passe à travers une succession d'accords qui sont fondamentaux. Qu'ils prennent une forme ou une autre, il s'agit toujours d'un état d'esprit musical différent à la fois de celui qui précède et de celui qui suit : l'homme ramasse son œuvre. Ou encore, changeons d'exemple et parlons de choses moins techniques. Beethoven dès sa deuxième manière éprouva souvent le besoin de rattacher entre eux certains mouvements d'une même œuvre. Ainsi dans la symphonie en *ut mineur*, à la fin de l'avant-dernier *allegro*, se trouvent deux pages où l'on passe, comme en rêvant, de *ut mineur* en *ut majeur*, du temps de

(1) Voir Christ, ad *Pyth.* II. Gildersleeve, *passim*. Ce dernier éditeur fait précéder son commentaire à chaque ode d'un résumé du poème, et il réunit dans un paragraphe tout ce qui s'y trouve de morale et de philosophie.

(2) Voir Croiset. *Pindare*, p. 125 suiv. Ces pages rendent toute discussion superflue.

trois au temps de quatre, du thème de danse à celui du triomphe final que, pour employer le mot propre, on *attaque* immédiatement. Un de ses derniers quatuors se joue sans interruption d'un bout à l'autre ; les thèmes, les tonalités et les mesures enjambent tous. Quel nom donner à des passages pareils? Transition, composition? Mots faciles, dont se servent les critiques et les artistes médiocres. Ce qui fait le grand musicien, c'est la continuité des sentiments par dessus les arrêts techniques ; c'est, pour nous en tenir à notre problème, l'état d'âme qui s'exprime aussi bien lorsqu'il change que lorsqu'il est défini. Or, la poésie lyrique est musicale. Sans doute nous avons perdu la partition, et l'on peut reprocher à des appréciations de ce genre de manquer d'esprit scientifique. Nous n'avons pas perdu les textes, et tout peut-être n'est pas objet de science. La pensée de Pindare est musicale, l'unité de l'ode l'est aussi. Lorsqu'il passe d'Hippokléas à Persée, d'Agésidamos à Héraklès, de Poseidôn à Pythéas, ce sont des changements de tonalité, de mesure. Les réflexions générales à ces endroits trahissent un état d'esprit intermédiaire entre le trop petit de l'heure présente et le trop grand du mythe éternel. Par elles et en elles on se recueille et se prépare. Elles ont une valeur musicale.

Nous nous sommes attardés sur cette question d'interprétation générale ; nous y reviendrons. Quelques mots d'abord sur la narration. Elle ne se fait point par discours ; les discours y sont rares. Ils sont aussi très différents de ceux de l'épopée, et plus encore, comme nous aurons l'occasion de le constater, de ceux du drame. Homère, d'une part, exprime en discours beaucoup de choses qu'on s'attendait à lui entendre dire en son propre nom ; c'est là pour lui une forme où il coule sa matière. D'autre part, on verra que le drame ne s'inspire point de la conversation, mais qu'il nous présente, dans des circonstances plus ou moins naturelles, des orateurs, donc des personnes qui développent formellement leur pensée. Le cas du lyrisme est tout autre. Lorsqu'un personnage prend la parole, il dit simplement et presque toujours en peu de

mots ce qu'il a à dire. Seulement, ces occasions sont rares et importantes ; et il s'agit surtout d'oracles, de principes de vie, de choses obscures et solennelles auxquelles convient un genre d'expression extraordinaire. De l'ode de Bacchylide que j'ai citée tout à l'heure on connaissait, avant la découverte du papyrus, certains vers fameux : « Mieux vaut pour l'homme ne jamais naître ni voir la lumière du soleil » (1). Nous savons maintenant que ce sont les mots d'Héraklès, lorsque l'ombre de Méléagre lui a appris sa fin malheureuse. Voici ce qui précède : « On dit qu'alors le fils d'Amphitryon, qui jamais ne redouta les cris de la bataille, eut cette seule fois les yeux mouillés de pitié pour l'infortune de ce malheureux homme ; et en réponse il lui dit... » (2) Introduite ainsi, cette pensée, familière aux Grecs, devient tout-à-fait saisissante. De même dans la scène entre Apollon et Chirôn, le vieux centaure quitte sa caverne sur le mot Pélion et dit au jeune dieu : « Secrètes sont les clefs dont la sage Peithô donne accès aux amours sacrées » (3). Dans les deux cas, la réflexion est suivie de remarques plus précises : Héraklès demande à Méléagre la main de sa sœur ; Chirôn prédit l'avenir de cette race brillante dont le mariage d'Apollon et de Kyréné sera l'origine. Mais la sentence garde toute sa force ; elle a un accent tout personnel, et par là diffère de celles d'Homère et des tragiques.

En effet, il lui manque, par rapport au contexte et en elle-même, ce caractère logique qui attire l'attention non sur la pensée mais sur la forme. Pindare n'est pas rhéteur. Il

(1) *Bacch.* V. 160. θνατοῖσι μὴ φῦναι φέριστον
μηδ' ἀελίου προσιδεῖν — στρ. ι'.
φέγγος

Voir Théogn. 425, Soph. *Oed. Col.*, 1224, Eur. frag. 452.

(2) Bacch. V. 155. φασὶν ἀδεισιβόαν
Ἀμφιτρύωνος παῖδα μοῦνον δὴ τότε
τέγξαι βλέφαρον, ταλαπενθέος
πότμον οἰκτίροντα φωτός·
καί νιν ἀμειβόμενος
τᾶδ' ἔφα

(3) Pind. *Pyth.* IX, 39 : κρυπταὶ κλαΐδες ἐντὶ σοφᾶς Πειθοῦς ἱερᾶν φιλοτάτων.

évoque quelque part une phrase fameuse d'Amphiaraos : « A la vue des fils fidèles à leurs javelots, devant les sept portes de Thèbes, il dit obscurément au milieu de la bataille : De race est la noblesse, des pères vient l'âme des enfants » (1). Les mots sortent avec toute la force d'une croyance, d'autant plus que cette narration lyrique passe vite sur les choses, en se bornant à indiquer d'un mot, au passage, les événements successifs. Aussi la brièveté ici tient-elle moins de la formule que d'une pensée éclatée dans un moment critique. Thèbes, les guerriers, le devin, tout cela se voit, s'entend ; et l'homme qui connaît le lugubre avenir parle sûrement, sans perdre de mots. Plus saisissant encore est un passage de la IV[e] Olympique, qui, elle, n'est longue que d'un seul système triadique. Le vainqueur avait, semble-t-il, longtemps attendu la victoire. Après avoir donné tous les détails nécessaires et prié le dieu pour l'avenir, Pindare s'arrête à une pensée générale : « l'homme se prouve à l'essai » ; et il poursuit — c'est toute l'épode du poème — : « Par là le fils de Clymenos échappa aux insultes des femmes de Lemnos. Dans toutes ses armes de bronze il courut à la victoire et, s'approchant de la couronne, il dit à Hypsipylé : Me voici, j'ai couru ! Tels aussi les bras et le cœur. Même chez les jeunes les cheveux souvent sont gris, au rebours de l'âge et du temps » (2).

(1) Pind. *Pyth.* VIII, 44 : Φυᾷ τὸ γενναῖον ἐπιπρέπει,
ἐκ πατέρων παι-
σὶ λῆμα.

(2) Pind. *Ol.* IV, 20. διάπειρά τοι βροτῶν ἔλεγχος·
ἅπερ Κλυμένοιο παῖδα ἐπ.
Λαμνιάδων γυναικῶν
ἔλυσεν ἐξ ἀτιμίας.
χαλκέοισι δ' ἐν ἔντεσι νικῶν δρόμον
ἔειπεν Ὑψιπυλείᾳ
μετὰ στέφανον ἰών·
Οὗτος ἐγὼ ταχυτᾶτι·
χεῖρες δὲ καὶ ἦτορ ἴσον.
φύονται δὲ καὶ νέοις ἐν ἀνδράσιν
πολιαὶ θαμὰ καὶ
παρὰ τὸν ἁλικίας ἐοικότα χρόνον.

Voir *Ol.* I, 83; VI 17 ; *Pyth.* IV, 139; *Nem.* X. 78.

Ainsi les personnages de Pindare, loin de développer sa pensée, semblent ne parler que lorsqu'il le faut, et alors avec une concision presque obscure : ils ne desservent point par là la narration. C'est le poète à lui seul qui raconte, qui décrit ; il le fait en son propre nom. Ce qui maintenant le distingue encore plus de l'aède, c'est qu'il s'interrompt constamment pour faire des réflexions générales. Au début de notre travail, un cas de ce genre a passé sous nos yeux. Il ne s'agissait que de l'énoncé d'une sentence : le récit n'était interrompu que par quelques mots. Pourtant le cas est typique, et, comme Bacchylide en use de même (1), il est plus que probable que ce trait est commun au lyrisme, que l'œuvre de Pindare en ceci peut servir de type.

Des sentences, uniques ou à peu près, arrêtent un instant le courant de sa narration. Elles lui ont valu des critiques sévères. Elles n'auraient, a-t-on prétendu, qu'un lien assez faible avec les événements qu'il raconte (2) ; elles laisseraient fort à désirer au point de vue logique. Par exemple, dans la XIIIe Olympique, le poète raconte la légende de Bellérophon. Ce héros avait essayé sans succès de dompter Pégase, lorsqu'Athénè, apparue dans un songe, lui donna elle-même un mors. Au réveil il courut chez un devin qui lui conseilla de faire un sacrifice à Poseidôn et de fonder un autel d'Athénè. « Or la puissance des dieux, dit alors Pindare, même s'il s'agit d'une œuvre contraire au serment ou à l'espérance, l'accomplit comme chose facile » (3). Quel est le rapport de ces mots avec le contexte, on se l'est souvent demandé ; il est donc bien vague. Mais aussi à ce point la première partie du mythe est terminée ; la description du vol de Pégase, qui en est la seconde, prend alors comme son essor. — Ailleurs le poète raconte

(1) Voir III, 51, 57 ; VIII, 18.

(2) Voir Christ, *ad Ol.* I, 35 ; *ad Pyth.* III, 20. Dans cette dernière note, M. Christ parle de ces sentences comme d'une chose *Pindari proprium*.

(3) *Ol.* XIII, 83. τελεῖ δὲ θεῶν δύναμις καὶ τὰν παρ' ὅρκον
καὶ παρὰ Ϝελπίδα κού-φαν κτίσιν.

comment Idas et Lynkeus conspirèrent la mort des Dioscures. Ils les attendaient près du tombeau d'Aphareus : se trouvant attaqué, Pollux tua l'un de ses ennemis de son javelot et Zeus écrasa l'autre avec un coup de foudre : « c'est une lutte difficile pour les hommes que de rencontrer les dieux » (1). Mais Pollux gisait blessé et mourant, et l'ode se termine sur le récit des frères qui se partagent avec la permission de Zeus la vie et la mort. Ces phrases colorent la narration ; le poète en s'affirmant ainsi recule les événements qu'il raconte. Elles font aussi saisir le mouvement général du récit et en arrêtent le progrès trop uniforme, trop continu. Peut-être font-elles davantage encore : à supposer que la mélodie — si elle aussi, comme il y a tout lieu de le croire, consistait en plusieurs phrases — accompagnât de l'une d'elles la sentence déjà quelque peu isolée, en un mot qu'il y eût un rapport entre le thème musical et la formule, il faudrait admettre que la disposition de l'œuvre s'en trouvait accusée. En effet, nous rencontrons souvent une de ces sentences à la fin des strophes ou des épodes : fin de mélodie, réflexion générale (2). Il est même des odes qui se terminent ainsi (3). N'insistons pas : ce sont des détails dangereux. Il ne convient que de dire que pour l'oreille et la pensée la sentence aide à apprécier la narration.

Mais il y a autre chose, qui est, disons-le tout de suite, d'un

(1) *N.* X, 72. Χαλεπὰ δ' ἔρις ἀνθρώποις ὁμιλεῖν κρεισσόνων.

(2) *Olymp.* II, ἀντ. β'; IV, ἀντ.; V, ἐπ. β', ἐπ. γ'; VII, ἀντ. α', ἐπ. ε'; VIII, ἀντ. α', στρ. δ', ἀντ, δ'; IX, ἐπ. α', στρ. β', ἀντ. β' (toutes trois enjambant par un mot dans la strophe suivante ; mètre éolique) ; X, στρ. β', στρ. ε'.

Pyth. II, ἐπ. α', στρ. γ', ἐπ. γ' ; III, ἐπ. α', ἀντ. γ', ἀντ. δ', ἀντ. ε'; IV, στρ. ζ'.

Nem. I, στρ. β', ἐπ. γ'; III, στρ. β', ἐπ. β'; IV, στρ. δ'; VII, ἐπ. γ'; VIII, ἐπ. α'; IX, στρ. β'; X, ἐπ. γ', ἐπ. δ'; XI, ἐπ. β', στρ. γ',

Isthm. I, στρ. γ', ἐπ. γ', ἀντ. δ'; III, ἐπ. α', στρ. β', ἀντ. γ', στρ. δ', ἀντ. δ'; VI, στρ. γ'; VIII, στρ. ϛ'.

(3) *Olymp.*, IV, V, VII, XI ; *Pyth.*. VII, X ; *Nem.*, XI. Dans quelques exemples les sentences sont près de la fin seulement. Remarquer parmi les *Scholia* (*Anth. Lyr.*, p. 329 suiv.), les quatrains gnomiques, où souvent les sentences et les vers coïncident. Sentences accompagnées de musique : *Mus. Script. Graec. Supplementum* (Teubner), p. 7 ; 39.

effet exactement contraire. Il n'est pas rare que ces interruptions, ces réflexions générales, se prolongent : que Pindare fasse la critique de la légende et combatte la tradition ; qu'il affirme une morale plus élevée et même que, le mythe lui paraissant irréligieux, il y coupe court pour en choisir un autre. Sans doute, l'esprit de Pindare était fort préoccupé de questions éthiques, et si jusqu'ici nous nous sommes attaché à un autre aspect de sa morale, ce n'était point pour en diminuer la portée ni la sincérité. Cet aspect, pourtant, est celui qui nous occupe. Nous essayons de penser comme les poètes que nous étudions et le public auxquels ils s'adressaient. Or, nous sommes arrivés ici à un point des plus difficiles et où, à première vue, il faut bien avouer ne rien comprendre.

Dans quel esprit en effet, autour de la table du roi Hiéron, et chanté avec accompagnement de flûte par un chœur au milieu des splendeurs siciliennes, écoutait-on ce long passage où Pindare, au nom d'un idéal plus élevé, corrige la légende de Tantale ? Comment le poète s'avisa-t-il de donner à ses idées morales cette forme où la poésie la plus merveilleuse s'allie à une fine et sévère théologie, et comment, chose moins compréhensible encore, choisit-il pour le lieu de la représentation cette Sicile, le nouveau monde de la Grèce, si riche, si railleuse, et pour laquelle une objection de plus ou de moins, de texte ou de théorie, apportée à la légende si ancienne, dut paraître assez puérile et certainement peu conforme à l'esprit de l'art ? voilà un de ces traits dans la littérature grecque qui semble démentir tout ce qui passe en général pour la caractériser.

« Et lorsque tu fus disparu — c'est au fils de Tantale que Pindare s'adresse — et qu'ils eurent beau te chercher, les hommes ne te rapportèrent point à ta mère, quelqu'un des méchants voisins sitôt fit répandre le bruit que, au point où sur le feu l'eau bouillonnait, ils te découpèrent en pièces avec un couteau, se partagèrent à table les tranches de ta chair, te mangèrent ! Moi je ne puis dire d'aucun des saints dieux qu'il

se gorgea ainsi. Assez ! Une mauvaise récompense souvent attend les médisants » (1). Sur cette sentence Pindare s'arrête pour corriger le mythe. D'après l'antique version, Tantale avait en effet fait manger aux dieux cette chair humaine : c'est ce qu'il expiait éternellement aux enfers par le supplice passé en proverbe. Or, le supplice serait vrai, mais non le crime. « A la vérité, si jamais les guetteurs de l'Olympe honorèrent un homme mortel, ce fut Tantale. Mais aussi il ne sut pas digérer son immense bonheur ; avec la nausée il fut saisi d'une affreuse folie que le père tint suspendue au-dessus de lui : c'est une énorme pierre, qu'éternellement il veut rejeter loin de sa tête ; il a perdu le chemin du bonheur. Voilà sa vie inéluctable et chargée de misère. C'est avec les trois autres le quatrième supplicié : parce que, les ayant volés aux immortels, il donna le nectar et l'ambroisie à ses convives amis, ces choses qui l'avaient, lui, rendu impérissable. Si un homme espère dans ses actions échapper à Dieu, il se trompe » (2). La passion de ces vers révèle, semble-t-il, une crise morale. La vue de la Sicile et le séjour que Pindare y a fait l'ont troublé ; ils ont ébranlé son cœur de poète olympien et delphique (3). Mais le poème lyrique, qu'est-il devenu ? Le bel équilibre que j'ai essayé de définir est bouleversé.

Toutes les odes à Hiéron présentent dans leur forme de fortes déviations de ce genre. Ce ne sont pas les seules. Il en est une plus étrange encore. Pindare chante un vainqueur éginète, — cette île « où, dit-il en introduisant la narration, pour qu'elle fût un jour riche de héros et renommée pour ses vaisseaux, debout, à côté de l'autel de Zeus Hellanios, les fameux fils d'Endais prièrent et élevèrent les mains au ciel, de pair avec le vaillant roi Phôkos, fils d'une déesse, lui que Psamatheia mit au jour sur la plage de la mer. J'ai peur de dire ce qui

(1) *Ol.* I, 47-54.
(2) *Id.*, 55 suiv.
(3) Burckhardt, *Gr. Kulturgeschichte*, I, p. 193 suiv.

se passa et ce qui fut osé en dépit de la justice, oui, comment ils quittèrent l'île illustre et quel spectre chassa d'Œnôné ces vaillants hommes. Je m'arrête. Car toute vérité n'est pas meilleure pour montrer son visage au clair ; et le silence souvent pour l'homme est ce qu'il y a de plus sage à observer. » La formule clôt la strophe et la pensée. Pindare reprend sur un autre ton : « Mais si l'éloge du bonheur, ou de la force des bras, ou de la guerre de fer est chose convenue, que quelqu'un retourne le sol pour un long saut! mes genoux me donnent l'élan agile ! les aigles ne s'agitent-ils pas au-delà des mers? » (1). Suit un autre mythe, celui des noces de Pélée et de Thétis, et que le poète, revenu de son religieux effroi, juge plus appropriée à la fête éginète. — Le genre lyrique, qui semble si rigoureux, si strict, s'est-il souvent prêté à de pareilles fantaisies? On a peine à le croire. Dans ces odes la forme est complètement brisée, et les occasions qu'elles sont censées célébrer ne sont pour rien. Qu'en conclure ? Seul parmi les poètes grecs, Pindare écrit pour lui. Ce sérieux imperturbable qui vaut à sa patrie un mot peu flatteur, il s'en vante. Le poème lyrique devra exprimer sa conscience religieuse et sa pensée morale.

Reste l'étude, d'ailleurs fort courte, de cette autre partie du poème, où sont plutôt énumérés que traités les détails de circonstance. Il y est fait une large part, là aussi, aux sentences et aux réflexions générales : elles prennent pour la plupart la forme d'exhortations adressées au vainqueur. Quant à leur arrangement, il va de soi qu'il n'y a pas de règle. On remarque peut-être une tendance à les grouper et même à les rattacher aux « transitions » gnomiques dont nous avons parlé ; mais une tendance seulement. On les trouve mêlées aux généalogies, aux autres détails. Affaire de hasard, et qui dépend un peu des relations qui subsistent entre le poète et la famille du vainqueur.

En général, il s'agit de phrases courtes qui se suivent à la

(1) *Nem.* V, 9 suiv.

file, sans prétention aucune ni de dire du nouveau, ni de donner aux mêmes idées une forme nouvelle. Les mêmes images, sans doute anciennes et consacrées, reviennent souvent. « Ne cherche pas à devenir dieu » (1), « Ne dépasse pas les colonnes d'Héraklès » (2) : ces γνῶμαι reviennent constamment dans ce qui nous reste de Pindare ; elles formaient partie, c'est probable, avec d'autres lieux communs sur la justice, sur l'énergie, sur la générosité, et surtout sur la *sôphrosynè*, du lyrisme tel que toute la Grèce l'entendait, le pratiquait. Il arrive ainsi qu'on cite beaucoup et avec amour les vieux textes moraux (3) : Hésiode inspire les lyriques grecs comme la Bible les lyriques anglais ; aussi le sentiment est-il le même. Les phrases du poète d'Ascra sont austères, elles ont le prestige et la sanction du temps jadis. « Il est une parole qui veut que la prospérité habite sur d'inaccessibles rochers... elle n'est pas visible aux yeux de tous les mortels, à moins que la sueur n'ait mordu le cœur et pénétré jusqu'à la moelle et qu'on ait atteint la cime du courage » (4) : voilà la variation de Simonide sur le fameux thème d'Hésiode, c'est sa paraphase de l'Écriture Sainte. « Il est une parole parmi les hommes, dit Pindare, qui veut que la belle tâche accomplie ne tombe pas dans l'obscur silence » (5). « Il faut, chante Bacchylide, lorsqu'un homme prospère, faire son éloge pour

(1) *Ol.* V, *fin*, *Isth.* V, 14.

(2) *Isth.* III, 31 ; *Ol.* III, 43 ; *Nem.* III, 21.

(3) Pour Bacchylide le fait est notoire : Voir Croiset, *Litt. Gr.*[2] II. Romagnoli, *Appunti sulla gnomica bacchilidea* (*Studi Ital. di Fil. Class.* VII, 1899). — Pour Pindare, voir Christ, *édit. index*.

(4) *Anth. Lyr.*, p. 245.

Ἔστι τις λόγος
τὰν ἀρετὰν ναίειν δυσαμβάτοις ἐπὶ πέτραις
νῦν δέ μιν θυὰν χῶρον ἁγνὸν ἀμφέπειν.
οὐδὲ πάντων βλεφάροις θνατῶν ἔσοπτος,
ᾧ μὴ δακέθυμος ἱδρὼς
ἐνδόθεν μόλῃ, ἵκῃ τ' ἐς ἄκρον
ἀνδρείας.

(5) *Nem.* IX, 7. ἔστι δέ τις λόγος ἀνθρώπων τετελεσμένον ἐσλὸν
μὴ χαμαὶ σιγᾷ καλύψαι.

l'amour de la vérité et repousser des deux mains l'envie. L'homme de Béotie, Hésiode, serviteur des Muses, a dit : Celui que les immortels honorent, la parole des mortels aussi doit l'accompagner » (1). C'est un des charmes et une des beautés du lyrisme. Une morale de ce genre n'existe que dans les nations poétiques ; il faut ne pas trop avoir d'esprit et pouvoir entendre souvent, et toujours avec la même simplicité sereine, les platitudes qui résument la vie et au nom desquelles on la dirige. Sous de tels mots il y a tout un passé, ils se prolongent comme un prolongement d'écho ; pour les comprendre, il faut être Grec ; aussi, lorsqu'on ne l'est pas, est-il des gens pour en sourire.

Au reste, il y a là un danger pour les poètes eux-mêmes. Lorsqu'ils s'adressent aux grands personnages, ils ont toutes les peines du monde à rester sincères. Bacchylide, dans le passage que je viens de citer, s'adresse à Hiéron ; « repousser de ses deux mains l'envie, » dans ces circonstances, n'était point une petite affaire. et le poète, en disant ces choses à la cour de Syracuse, a dû, lui aussi, sourire. Chez Simonide, semble-t-il, le tact était un véritable talent ; Platon, qui n'aimait guère cette qualité, le plaint d'avoir été forcé d'en faire son gagne-pain. En effet, les fragments nous donnent l'idée d'un moraliste très homme du monde, ce qui n'empêche que les Grecs aimassent passionnément sa poésie.

Pindare n'est point tel : ces fourberies lui coûtent cher. Dans les deux premières Pythiques à Hiéron et dans la IVe à Arcésilas, on sent l'expression d'une âme profonde et violente. A Syracuse surtout, — nous l'avons vu dans le récit de la première Olympique adressée au même personnage, — il trahit une sorte d'angoisse et n'adresse au roi les maximes de la morale du vieux monde qu'en laissant bien voir qu'elles ont été mal observées. Ajoutons, pour la deuxième Pythique, des contretemps dont la nature nous échappe ; probablement

(1) *Bacch.* V, 187.

connaissait-il mal les usages du pays, et son caractère hautain et orgueilleux souffrit de ce qu'on lui en voulait de les ignorer. Tout cela, il l'exprime sous forme générale : « Je dois fuir la profonde morsure des calomnies. » Il venait de jeter, avec amertume, cette phrase à ses rivaux : « Dieu courbe parfois les mortels orgueilleux et donne la gloire sans terme aux autres » (1). Sans aucun doute, ce sont là des personnalités. Elles sont en général de meilleure humeur. Ces poètes allaient en visite dans la maison du vainqueur, et avaient avec sa famille des relations assez intimes, encore qu'elles fussent interrompues et reprises à de longs intervalles. Les vers en prennent les reflets ; la morale s'y fait souvent sur un ton familier, en visant des traits de caractère et des événements précis. Nous pénétrons parfois ainsi non seulement jusqu'au foyer de l'athlète, mais dans la conscience du poète : à propos d'une victoire au pugilat, il chante les tristesses de l'âme humaine, avec un cheval gagnant, le bonheur modeste. Évidemment, dans un milieu où ces juxtapositions ne choquent pas, la force du corps, la santé et la jeunesse semblent choses désirables, et la méditation ne porte pas nécessairement sur la vie future ou sur les sciences naturelles.

Nous revenons à la question que nous nous sommes posée au début de ce chapitre : quel est l'effet d'ensemble de tous ces éléments rapprochés ? Ils sont fort différents, c'est pourquoi ils ne se laissent point réduire à une unité précise. L'hymne homérique est narratif et un ; on y raconte une légende. Mais déjà, lorsque le poète dit adieu à l'auditoire, une deuxième partie, et distincte, s'est ajoutée. Développez-la, en la compliquant d'une troisième, qui deviendra la plus importante de toutes et où les succès athlétiques ou politiques, les vertus publiques ou privées, la famille, la ville, le royaume, le culte, sont décrits ou énumérés : tout cela, lorsque le poète est un

(1) *Pyth.* II, 52. [θεὸς] καὶ ὑψιφρόνων τιν' ἔκαμψε βροτῶν
ἑτέροισι δὲ κῦδος ἀγήραον παρέδωκ'. ἐμὲ δὲ χρεὼν
φεύγειν δάκος ἀδινὸν κακαγοριᾶν.

Bacchylide, est un peu au même plan, et la morale que nous venons d'y étudier n'est pas plus importante que le reste ; au contraire, elle l'est moins, parce que, s'exprimant en phrases généralement courtes et ternes, elle se perd dans une narration brillante et dans une longue liste de détails. Mais si tout est au même plan, ce n'est pas à dire que tout y soit d'une égale étendue. Le mythe, le récit est la chose essentielle, en ce sens, que ce qui fait le poème lyrique, ce ne sont pas les détails de circonstance et la dédicace, dont les dithyrambes sont dépourvus ; ce ne sont point les moralités, qui manquent entièrement à certaines des *épinicies* (1) ; c'est le récit, dont on ne se passe que pour un petit poème d'occasion, auquel le nom de poème lyrique ne peut s'appliquer que par courtoisie.

Ce n'est point le cas de Pindare ; la découverte des poèmes de son jeune contemporain a montré avec une grande clarté combien sa conception du poème lyrique est personnelle. Si ce poème, ou plutôt, pour ne parler que de ce que nous connaissons sûrement, si l'*épinicie* est une des œuvres les plus grecques qu'il y ait, en ce que la pensée individuelle, s'il en est, reste subordonnée au sujet narratif et ne s'exprime le plus souvent qu'en formules banales, Pindare a secoué le joug : il porte d'assez mauvaise grâce les contraintes de l'esprit hellénique. Sa personnalité est trop forte pour rester longtemps dans l'ombre : il daigne s'oublier dans son sujet, mais pas toujours, et parfois par moments seulement. Quelle est donc sa conception du poème lyrique ? en avait-il une ?

Certaines de ses odes sont bien des poèmes narratifs avec les formules de règle que nous venons de voir. Telle la Ve Isthmique. Il invoque la déesse Theia ; c'est elle qui donne le prix à l'or et au succès de toutes sortes. A-t-on remporté un triomphe et qu'on soit chanté en vers, c'est tout le bonheur, mais qu'on s'en contente. — Suivent les victoires du vainqueur et de son frère. — Avec une sentence sur l'envie,

(1) Bacch. X

le poète passe à la narration qui consiste ici à dire rapidement les gloires d'Égine, patrie du vainqueur. — Avec d'autres sentences sur le hasard et la toute-puissance de Zeus il revient à la famille du héros. Et c'est tout. Cette dernière transition est peut-être un peu plus que cela : le poète pense aux revers qu'Égine a soufferts à cette époque. Autrement tout est simple, et les vers de morale ont ce caractère rythmique, musical, qui se remarque souvent ailleurs. Mais lorsqu'on passe à d'autres odes de Pindare, à celles de Syracuse par exemple, le poème est tout autre. Ce n'est pas tant que le poète de Thèbes, comme on l'a dit, ait posé en réformateur ni qu'il ait voulu épurer les belles légendes en se posant, à leur endroit, des problèmes de conscience et de principe. Au contraire, il les raconte avec une imagination passionnée dont la Grèce ne connut pas l'égale. Mais sa personnalité était aussi forte que son imagination. Malgré l'intensité de sa vision, il fait des retours, et d'autant plus violents, sur lui-même. C'est moins un problème religieux qu'un problème de psychologie et de philosophie : nous trouvons chez lui, comme plus tard chez Platon, le poète grec aux prises avec les limites de son art national.

Car s'il est de règle dans la narration grecque de s'oublier; si la pensée morale s'est exprimée d'une part dans un poème didactique, et quel poème ! et de l'autre dans les versets élégiaques, un poète comme Pindare se trouve avoir les ailes coupées. Aussi le compromis où il arriva, moins, je le répète, avec l'époque et les hommes où il vivait qu'avec l'art poétique grec, a-t-il quelque chose de tourmenté. De tels problèmes se posent continuellement dans la vie des artistes ; la lutte pour l'expression est souvent douloureuse. Ce n'est pas à dire évidemment qu'on en ait toujours conscience. Michel-Ange, en rejetant tous ces blocs inachevés, ne se disait point qu'il luttait avec la sculpture classique. Mais le moule brisé et la forme éclatée l'attestent ; ils dénoncent la pensée qui, dans l'effort pour devenir réelle, n'arriva au but qu'après un désastre.

Il en est ainsi d'un poème de Pindare où il ne reste de la forme lyrique que des vestiges : la narration et tout ce qui est extérieur, matériel, objectif, disparaissent ou s'affaiblissent : l'homme et sa pensée restent à peu près seuls. C'est la huitième Pythique, une des dernières odes de Pindare, écrite en honneur d'un Éginète, vainqueur à la lutte. Relisons-la ici.

« Aimable Tranquillité, fille de la Justice, toi dont la ville est très grande, et qui tiens les clefs suprêmes des conseils et des guerres ! » Telle est la déesse à laquelle le poète âgé demande d'agréer la couronne du vainqueur. Est-elle une idée de Pindare ? C'est probable, et par là déjà l'on voit combien nous sommes loin de cet Apollon qu'invoquait l'aède homérique.

« Tu sais, lui dit Pindare, et faire et recevoir les douceurs chaque fois que l'occasion le désire. Toi aussi, lorsqu'on fait pénétrer dans le cœur la rude colère, tu t'effarouches, et, l'opposant à la violence des malveillants, tu plonges leur orgueil dans la sentine » (1). Il cite les exemples de Porphyriôn, de Typhôs et du roi des Géants. Les poètes élégiaques en usaient ainsi : à propos d'une idée générale, ils accumulaient les allusions mythiques.

Pindare revient alors au vainqueur Aristoménès, à sa patrie illustre et à sa famille, qui, comme lui, l'ont couronnée. « La

(1) Φιλόφρον Ἡσυχία Δίκας — στρ. α'
ὦ μεγιστόπολι θύγατερ,
βουλᾶν τε καὶ πολέμων
ἔχοισα κλα-ῖδας ὑπερτάτας...

τὺ γὰρ τὸ μαλθακὸν ἔρξαι
τε καὶ παθεῖν ὁμῶς
ἐπίστασαι καιρῷ σὺν ἀτρεκεῖ.
τὺ δ' ὁπόταν τις ἀμείλιχον — ἀντ. α'
καρδίᾳ κότον ἐνελάσῃ,
τραχεῖα δυσμενέων
ὑπαντιάξ-αισα κράτει τίθεις
ὕβριν ἐν ἄντλῳ.

noblesse est de race, » avait dit Amphiaraos ; Pindare en cite, avec ce mot, une prophétie obscure, qui prédit aux malheureux Argiens devant Thèbes un peu de bonheur. Ce récit, si c'en est un, rappelle au poète un détail tout personnel : un des héros argiens lui était apparu. Puis il adresse une prière pour le vainqueur et pour lui-même à Apollon Delphien, car le succès, s'il dépend de l'effort humain, vient aussi de Dieu.

Il vient de Dieu, le vainqueur l'a prouvé à Mégare et ailleurs, en laissant aux autres la honte de la défaite. « Mais vient-on au contraire de triompher, au comble de la joie l'espoir donne comme des ailes à la force qu'on se sent, et l'on s'adonne à autre chose qu'à la richesse. La joie mortelle naît d'un moment ; de même elle tombe par terre, ébranlée par une raison contraire. Éphémères ! qu'est-on, que n'est-on point ? Le rêve d'une ombre est l'homme. Mais quand vient le rayon dieu-donné, c'est une brillante lumière aux hommes et une vie délicieuse. Égine, chère mère, donne à cette ville un cours libre, toi et Zeus et le roi Éaque et Pélée et le bon Télamon et Achille » (1).

(1) ὁ δὲ καλόν τι νέον λαχὼν — ἀντ. ε'
ἁβρότατος ἔπι μεγάλας
ἐξ ἐλπίδος πέταται
ὑποπτέροις — ἀνορέαις, ἔχων
κρέσσονα πλούτου
μέριμναν . ἐν δ'ὀλίγῳ βροτῶν
τὸ τερπνὸν αὔξεται · οὕτω
δὲ καὶ πιτνεῖ χαμαί,
ἀποτρόπῳ γνώμᾳ σεσεισμένον.
ἐπάμεροι · τί δέ τις ; τί δ' οὔ — ἐπ. ε'
τις; σκιᾶς ὄναρ
ἄνθρωπος . ἀλλ' ὅταν αἴγλα
διόσδοτος ἔλθῃ,
λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν ·
καὶ μείλιχος αἰών.
Αἴγινα, φίλα — μᾶτερ, ἐλευθέρῳ στόλῳ
πόλιν τάνδε κόμιζε, Δὶ
καὶ κρέοντι σὺν Αἰακῷ
Πηλεῖ τε κἀγαθῷ Τελαμῶνι σύν τ' Ἀχιλλεῖ.

La mélancolie de cette ode a fait dire qu'au lieu de célébrer une victoire, elle pleure une défaite. Est-ce Égine, si chère à Pindare et qui ne se relèvera plus ? C'est elle, sans doute ; c'est bien autre chose encore. A la fin de sa vie, de ses visions et de ses idéals, Pindare fait dire à la muse lyrique ce que Shakespeare présente sur la scène et ce que Beethoven développe en une symphonie. Symphonie, tragédie et poème lyrique, tous y ont suffi, mais tous y ont péri. La forme, à force de contenir, disparaît. Nous avons vu l'ode qui naissait et se perfectionnait ; parfaite, elle était narrative. Pindare, en s'y exprimant lui-même, l'a brisée. Elle est devenue une méditation religieuse.

V

LES TRAGIQUES

Pendant que le lyrisme des hymnes, des épinicies, des thrènes, atteint avec Pindare à son apogée, celui du dithyrambe se complique pour former un nouveau genre. Pourquoi ce rôle était-il réservé au dithyrambe? S'agit-il d'un dithyrambe spécial, et, s'il en est ainsi, duquel? Ce n'est point ici, heureusement, l'endroit où discuter ces questions. L'essentiel, c'est que nous avons encore affaire à du lyrisme. Nous n'entrons point, comme lorsque nous passions des élégiaques aux lyriques, dans un autre ordre d'idées et dans un art différent. Nous entendons encore des strophes, des antistrophes et des épodes : la poésie est musicale. On nous parle de mythes : la poésie est narrative. Comme Pindare, le nouveau poète s'exprime en son propre nom et s'intéresse profondément aux questions morales et religieuses. Il est vrai, ce chœur dithyrambique, contrairement à ceux qui ont chanté pour nous jusqu'ici, est en costume; il a un rôle, un caractère; au mythe qu'il raconte, il s'intéresse d'une façon plus étroite, plus personnelle. Mais les vers n'en font pas toujours foi; le lyrisme comporte beaucoup de nuances, mais ne change pas essentiellement.

En quel sens, alors, et de quels éléments nouveaux se complique-t-il? Notons d'abord que ce chœur en costume, s'il lui arrivait de débuter immédiatement par une prière ou par un thrène, risquait de ne pas être bien compris. Cette prière, ce thrène se rapportaient à un mythe; le costume aussi. A quel mythe? Souvent, sans doute, les premières strophes le disaient. Les tragédies d'Eschyle cependant débutent par des morceaux en anapestes qui nous donnent ces renseignements. Il semble qu'on

se gorgea ainsi. Assez ! Une mauvaise récompense souvent attend les médisants » (1). Sur cette sentence Pindare s'arrête pour corriger le mythe. D'après l'antique version, Tantale avait en effet fait manger aux dieux cette chair humaine : c'est ce qu'il expiait éternellement aux enfers par le supplice passé en proverbe. Or, le supplice serait vrai, mais non le crime. « A la vérité, si jamais les guetteurs de l'Olympe honorèrent un homme mortel, ce fut Tantale. Mais aussi il ne sut pas digérer son immense bonheur ; avec la nausée il fut saisi d'une affreuse folie que le père tint suspendue au-dessus de lui : c'est une énorme pierre, qu'éternellement il veut rejeter loin de sa tête ; il a perdu le chemin du bonheur. Voilà sa vie inéluctable et chargée de misère. C'est avec les trois autres le quatrième supplicié : parce que, les ayant volés aux immortels, il donna le nectar et l'ambroisie à ses convives amis, ces choses qui l'avaient, lui, rendu impérissable. Si un homme espère dans ses actions échapper à Dieu, il se trompe » (2). La passion de ces vers révèle, semble-t-il, une crise morale. La vue de la Sicile et le séjour que Pindare y a fait l'ont troublé ; ils ont ébranlé son cœur de poète olympien et delphique (3). Mais le poème lyrique, qu'est-il devenu ? Le bel équilibre que j'ai essayé de définir est bouleversé.

Toutes les odes à Hiéron présentent dans leur forme de fortes déviations de ce genre. Ce ne sont pas les seules. Il en est une plus étrange encore. Pindare chante un vainqueur éginète, — cette île « où, dit-il en introduisant la narration, pour qu'elle fût un jour riche de héros et renommée pour ses vaisseaux, debout, à côté de l'autel de Zeus Hellanios, les fameux fils d'Endais prièrent et élevèrent les mains au ciel, de pair avec le vaillant roi Phôkos, fils d'une déesse, lui que Psamatheia mit au jour sur la plage de la mer. J'ai peur de dire ce qui

(1) *Ol.* I, 47-54.
(2) *Id.*, 55 suiv.
(3) Burckhardt, *Gr. Kulturgeschichte*, I, p. 193 suiv.

se passa et ce qui fut osé en dépit de la justice, oui, comment ils quittèrent l'île illustre et quel spectre chassa d'Œnôné ces vaillants hommes. Je m'arrête. Car toute vérité n'est pas meilleure pour montrer son visage au clair ; et le silence souvent pour l'homme est ce qu'il y a de plus sage à observer. » La formule clôt la strophe et la pensée. Pindare reprend sur un autre ton : « Mais si l'éloge du bonheur, ou de la force des bras, ou de la guerre de fer est chose convenue, que quelqu'un retourne le sol pour un long saut! mes genoux me donnent l'élan agile! les aigles ne s'agitent-ils pas au-delà des mers? » (1). Suit un autre mythe, celui des noces de Pélée et de Thétis, et que le poète, revenu de son religieux effroi, juge plus appropriée à la fête éginète. — Le genre lyrique, qui semble si rigoureux, si strict, s'est-il souvent prêté à de pareilles fantaisies? On a peine à le croire. Dans ces odes la forme est complètement brisée, et les occasions qu'elles sont censées célébrer ne sont pour rien. Qu'en conclure ? Seul parmi les poètes grecs, Pindare écrit pour lui. Ce sérieux imperturbable qui vaut à sa patrie un mot peu flatteur, il s'en vante. Le poème lyrique devra exprimer sa conscience religieuse et sa pensée morale.

Reste l'étude, d'ailleurs fort courte, de cette autre partie du poème, où sont plutôt énumérés que traités les détails de circonstance. Il y est fait une large part, là aussi, aux sentences et aux réflexions générales : elles prennent pour la plupart la forme d'exhortations adressées au vainqueur. Quant à leur arrangement, il va de soi qu'il n'y a pas de règle. On remarque peut-être une tendance à les grouper et même à les rattacher aux « transitions » gnomiques dont nous avons parlé ; mais une tendance seulement. On les trouve mêlées aux généalogies, aux autres détails. Affaire de hasard, et qui dépend un peu des relations qui subsistent entre le poète et la famille du vainqueur.

En général, il s'agit de phrases courtes qui se suivent à la

(1) *Nem.* V, 9 suiv.

file, sans prétention aucune ni de dire du nouveau, ni de donner aux mêmes idées une forme nouvelle. Les mêmes images, sans doute anciennes et consacrées, reviennent souvent. « Ne cherche pas à devenir dieu » (1), « Ne dépasse pas les colonnes d'Hēraklès » (2) : ces γνῶμαι reviennent constamment dans ce qui nous reste de Pindare ; elles formaient partie, c'est probable, avec d'autres lieux communs sur la justice, sur l'énergie, sur la générosité, et surtout sur la *sôphrosynè*, du lyrisme tel que toute la Grèce l'entendait, le pratiquait. Il arrive ainsi qu'on cite beaucoup et avec amour les vieux textes moraux (3) : Hésiode inspire les lyriques grecs comme la Bible les lyriques anglais ; aussi le sentiment est-il le même. Les phrases du poète d'Ascra sont austères, elles ont le prestige et la sanction du temps jadis. « Il est une parole qui veut que la prospérité habite sur d'inaccessibles rochers... elle n'est pas visible aux yeux de tous les mortels, à moins que la sueur n'ait mordu le cœur et pénétré jusqu'à la moelle et qu'on ait atteint la cime du courage » (4) : voilà la variation de Simonide sur le fameux thème d'Hésiode, c'est sa paraphase de l'Écriture Sainte. « Il est une parole parmi les hommes, dit Pindare, qui veut que la belle tâche accomplie ne tombe pas dans l'obscur silence » (5). « Il faut, chante Bacchylide, lorsqu'un homme prospère, faire son éloge pour

(1) *Ol.* V, *fin*, *Isth.* V, 14.

(2) *Isth.* III, 31 ; *Ol.* III, 43 ; *Nem.* III, 21.

(3) Pour Bacchylide le fait est notoire : Voir Croiset, *Litt. Gr.*[2] II. Romagnoli, *Appunti sulla gnomica bacchilidea* (*Studi Ital. di Fil. Class.* VII, 1899). — Pour Pindare, voir Christ, *édit. index*.

(4) *Anth. Lyr.*, p. 245.

Ἔστι τις λόγος
τὰν ἀρετὰν ναίειν δυσαμβάτοις ἐπὶ πέτραις ·
νῦν δέ μιν θυὰν χῶρον ἁγνὸν ἀμφέπειν.
οὐδὲ πάντων βλεφάροις θνατῶν ἔσοπτος,
ᾧ μὴ δακέθυμος ἱδρὼς
ἐνδόθεν μόλῃ, ἵκῃ τ' ἐς ἄκρον
ἀνδρείας.

(5) *Nem.* IX, 7. ἔστι δέ τις λόγος ἀνθρώπων τετελεσμένον ἐσλὸν
μὴ χαμαὶ σιγᾷ καλύψαι.

l'amour de la vérité et repousser des deux mains l'envie. L'homme de Béotie, Hésiode, serviteur des Muses, a dit : Celui que les immortels honorent, la parole des mortels aussi doit l'accompagner » (1). C'est un des charmes et une des beautés du lyrisme. Une morale de ce genre n'existe que dans les nations poétiques ; il faut ne pas trop avoir d'esprit et pouvoir entendre souvent, et toujours avec la même simplicité sereine, les platitudes qui résument la vie et au nom desquelles on la dirige. Sous de tels mots il y a tout un passé, ils se prolongent comme un prolongement d'écho ; pour les comprendre, il faut être Grec ; aussi, lorsqu'on ne l'est pas, est-il des gens pour en sourire.

Au reste, il y a là un danger pour les poètes eux-mêmes. Lorsqu'ils s'adressent aux grands personnages, ils ont toutes les peines du monde à rester sincères. Bacchylide, dans le passage que je viens de citer, s'adresse à Hiéron ; « repousser de ses deux mains l'envie, » dans ces circonstances, n'était point une petite affaire, et le poète, en disant ces choses à la cour de Syracuse, a dû, lui aussi, sourire. Chez Simonide, semble-t-il, le tact était un véritable talent ; Platon, qui n'aimait guère cette qualité, le plaint d'avoir été forcé d'en faire son gagne-pain. En effet, les fragments nous donnent l'idée d'un moraliste très homme du monde, ce qui n'empêche que les Grecs aimassent passionnément sa poésie.

Pindare n'est point tel : ces fourberies lui coûtent cher. Dans les deux premières Pythiques à Hiéron et dans la IVe à Arcésilas, on sent l'expression d'une âme profonde et violente. A Syracuse surtout, — nous l'avons vu dans le récit de la première Olympique adressée au même personnage, — il trahit une sorte d'angoisse et n'adresse au roi les maximes de la morale du vieux monde qu'en laissant bien voir qu'elles ont été mal observées. Ajoutons, pour la deuxième Pythique, des contretemps dont la nature nous échappe ; probablement

(1) *Bacch.* V, 187.

connaissait-il mal les usages du pays, et son caractère hautain et orgueilleux souffrit de ce qu'on lui en voulait de les ignorer. Tout cela, il l'exprime sous forme générale : « Je dois fuir la profonde morsure des calomnies. » Il venait de jeter, avec amertume, cette phrase à ses rivaux : « Dieu courbe parfois les mortels orgueilleux et donne la gloire sans terme aux autres » (1). Sans aucun doute, ce sont là des personnalités. Elles sont en général de meilleure humeur. Ces poètes allaient en visite dans la maison du vainqueur, et avaient avec sa famille des relations assez intimes, encore qu'elles fussent interrompues et reprises à de longs intervalles. Les vers en prennent les reflets ; la morale s'y fait souvent sur un ton familier, en visant des traits de caractère et des événements précis. Nous pénétrons parfois ainsi non seulement jusqu'au foyer de l'athlète, mais dans la conscience du poète : à propos d'une victoire au pugilat, il chante les tristesses de l'âme humaine, avec un cheval gagnant, le bonheur modeste. Évidemment, dans un milieu où ces juxtapositions ne choquent pas, la force du corps, la santé et la jeunesse semblent choses désirables, et la méditation ne porte pas nécessairement sur la vie future ou sur les sciences naturelles.

Nous revenons à la question que nous nous sommes posée au début de ce chapitre : quel est l'effet d'ensemble de tous ces éléments rapprochés ? Ils sont fort différents, c'est pourquoi ils ne se laissent point réduire à une unité précise. L'hymne homérique est narratif et un ; on y raconte une légende. Mais déjà, lorsque le poète dit adieu à l'auditoire, une deuxième partie, et distincte, s'est ajoutée. Développez-la, en la compliquant d'une troisième, qui deviendra la plus importante de toutes et où les succès athlétiques ou politiques, les vertus publiques ou privées, la famille, la ville, le royaume, le culte, sont décrits ou énumérés : tout cela, lorsque le poète est un

(1) *Pyth*. II, 52. [θεὸς] καὶ ὑψιφρόνων τιν' ἔκαμψε βροτῶν
ἑτέροισι δὲ κῦδος ἀγήραον παρέδωκ'. ἐμὲ δὲ χρεὼν
φεύγειν δάκος ἀδινὸν κακαγοριᾶν.

Bacchylide, est un peu au même plan, et la morale que nous venons d'y étudier n'est pas plus importante que le reste ; au contraire, elle l'est moins, parce que, s'exprimant en phrases généralement courtes et ternes, elle se perd dans une narration brillante et dans une longue liste de détails. Mais si tout est au même plan, ce n'est pas à dire que tout y soit d'une égale étendue. Le mythe, le récit est la chose essentielle, en ce sens, que ce qui fait le poème lyrique, ce ne sont pas les détails de circonstance et la dédicace, dont les dithyrambes sont dépourvus ; ce ne sont point les moralités, qui manquent entièrement à certaines des *épinicies* (1) ; c'est le récit, dont on ne se passe que pour un petit poème d'occasion, auquel le nom de poème lyrique ne peut s'appliquer que par courtoisie.

Ce n'est point le cas de Pindare ; la découverte des poèmes de son jeune contemporain a montré avec une grande clarté combien sa conception du poème lyrique est personnelle. Si ce poème, ou plutôt, pour ne parler que de ce que nous connaissons sûrement, si l'*épinicie* est une des œuvres les plus grecques qu'il y ait, en ce que la pensée individuelle, s'il en est, reste subordonnée au sujet narratif et ne s'exprime le plus souvent qu'en formules banales, Pindare a secoué le joug : il porte d'assez mauvaise grâce les contraintes de l'esprit hellénique. Sa personnalité est trop forte pour rester longtemps dans l'ombre : il daigne s'oublier dans son sujet, mais pas toujours, et parfois par moments seulement. Quelle est donc sa conception du poème lyrique ? en avait-il une ?

Certaines de ses odes sont bien des poèmes narratifs avec les formules de règle que nous venons de voir. Telle la Ve Isthmique. Il invoque la déesse Theia ; c'est elle qui donne le prix à l'or et au succès de toutes sortes. A-t-on remporté un triomphe et qu'on soit chanté en vers, c'est tout le bonheur, mais qu'on s'en contente. — Suivent les victoires du vainqueur et de son frère. — Avec une sentence sur l'envie,

(1) Bacch. X

le poète passe à la narration qui consiste ici à dire rapidement les gloires d'Égine, patrie du vainqueur. — Avec d'autres sentences sur le hasard et la toute-puissance de Zeus il revient à la famille du héros. Et c'est tout. Cette dernière transition est peut-être un peu plus que cela : le poète pense aux revers qu'Égine a soufferts à cette époque. Autrement tout est simple, et les vers de morale ont ce caractère rythmique, musical, qui se remarque souvent ailleurs. Mais lorsqu'on passe à d'autres odes de Pindare, à celles de Syracuse par exemple, le poème est tout autre. Ce n'est pas tant que le poète de Thèbes, comme on l'a dit, ait posé en réformateur ni qu'il ait voulu épurer les belles légendes en se posant, à leur endroit, des problèmes de conscience et de principe. Au contraire, il les raconte avec une imagination passionnée dont la Grèce ne connut pas l'égale. Mais sa personnalité était aussi forte que son imagination. Malgré l'intensité de sa vision, il fait des retours, et d'autant plus violents, sur lui-même. C'est moins un problème religieux qu'un problème de psychologie et de philosophie : nous trouvons chez lui, comme plus tard chez Platon, le poète grec aux prises avec les limites de son art national.

Car s'il est de règle dans la narration grecque de s'oublier ; si la pensée morale s'est exprimée d'une part dans un poème didactique, et quel poème ! et de l'autre dans les versets élégiaques, un poète comme Pindare se trouve avoir les ailes coupées. Aussi le compromis où il arriva, moins, je le répète, avec l'époque et les hommes où il vivait qu'avec l'art poétique grec, a-t-il quelque chose de tourmenté. De tels problèmes se posent continuellement dans la vie des artistes ; la lutte pour l'expression est souvent douloureuse. Ce n'est pas à dire évidemment qu'on en ait toujours conscience. Michel-Ange, en rejetant tous ces blocs inachevés, ne se disait point qu'il luttait avec la sculpture classique. Mais le moule brisé et la forme éclatée l'attestent ; ils dénoncent la pensée qui, dans l'effort pour devenir réelle, n'arriva au but qu'après un désastre.

Il en est ainsi d'un poème de Pindare où il ne reste de la forme lyrique que des vestiges : la narration et tout ce qui est extérieur, matériel, objectif, disparaissent ou s'affaiblissent : l'homme et sa pensée restent à peu près seuls. C'est la huitième Pythique, une des dernières odes de Pindare, écrite en honneur d'un Éginète, vainqueur à la lutte. Relisons-la ici.

« Aimable Tranquillité, fille de la Justice, toi dont la ville est très grande, et qui tiens les clefs suprêmes des conseils et des guerres ! » Telle est la déesse à laquelle le poète âgé demande d'agréer la couronne du vainqueur. Est-elle une idée de Pindare ? C'est probable, et par là déjà l'on voit combien nous sommes loin de cet Apollon qu'invoquait l'aède homérique.

« Tu sais, lui dit Pindare, et faire et recevoir les douceurs chaque fois que l'occasion le désire. Toi aussi, lorsqu'on fait pénétrer dans le cœur la rude colère, tu t'effarouches, et, l'opposant à la violence des malveillants, tu plonges leur orgueil dans la sentine » (1). Il cite les exemples de Porphyriôn, de Typhôs et du roi des Géants. Les poètes élégiaques en usaient ainsi : à propos d'une idée générale, ils accumulaient les allusions mythiques.

Pindare revient alors au vainqueur Aristoménès, à sa patrie illustre et à sa famille, qui, comme lui, l'ont couronnée. « La

(1) Φιλόφρον Ἡσυχία Δίκας — στρ. α'
ὦ μεγιστόπολι θύγατερ,
βουλᾶν τε καὶ πολέμων
ἔχοισα κλα-ΐδας ὑπερτάτας...

τὺ γὰρ τὸ μαλθακὸν ἔρξαι
τε καὶ παθεῖν ὁμῶς
ἐπίστασαι καιρῷ σὺν ἀτρεκεῖ.
τὺ δ' ὁπόταν τις ἀμείλιχον — ἀντ. α
καρδίᾳ κότον ἐνελάσῃ,
τραχεῖα δυσμενέων
ὑπαντιάξ-αισα κράτει τίθεις
ὕβριν ἐν ἄντλῳ.

noblesse est de race, » avait dit Amphiaraos ; Pindare en cite, avec ce mot, une prophétie obscure, qui prédit aux malheureux Argiens devant Thèbes un peu de bonheur. Ce récit, si c'en est un, rappelle au poète un détail tout personnel : un des héros argiens lui était apparu. Puis il adresse une prière pour le vainqueur et pour lui-même à Apollon Delphien, car le succès, s'il dépend de l'effort humain, vient aussi de Dieu.

Il vient de Dieu, le vainqueur l'a prouvé à Mégare et ailleurs, en laissant aux autres la honte de la défaite. « Mais vient-on au contraire de triompher, au comble de la joie l'espoir donne comme des ailes à la force qu'on se sent, et l'on s'adonne à autre chose qu'à la richesse. La joie mortelle naît d'un moment ; de même elle tombe par terre, ébranlée par une raison contraire. Éphémères ! qu'est-on, que n'est-on point ? Le rêve d'une ombre est l'homme. Mais quand vient le rayon dieu-donné, c'est une brillante lumière aux hommes et une vie délicieuse. Égine, chère mère, donne à cette ville un cours libre, toi et Zeus et le roi Éaque et Pélée et le bon Télamon et Achille » (1).

(1) ὁ δὲ καλόν τι νέον λαχὼν — ἀντ. ε'
ἁβρότατος ἔπι μεγάλας
ἐξ ἐλπίδος πέταται
ὑποπτέροις — ἀνορέαις, ἔχων
κρέσσονα πλούτου
  μέριμναν . ἐν δ'ὀλίγῳ βροτῶν
τὸ τερπνὸν αὔξεται · οὕτω
  δὲ καὶ πιτνεῖ χαμαί,
ἀποτρόπῳ γνώμᾳ σεσεισμένον.
ἐπάμεροι · τί δέ τις ; τί δ' οὔ — ἐπ. ε'
  τις; σκιᾶς ὄναρ
ἄνθρωπος . ἀλλ' ὅταν αἴγλα
  διόσδοτος ἔλθῃ,
λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν ·
  καὶ μείλιχος αἰών.
Αἴγινα, φίλα — μᾶτερ, ἐλευθέρῳ στόλῳ
πόλιν τάνδε κόμιζε, Δὶ
  καὶ κρέοντι σὺν Αἰακῷ
Πηλεῖ τε κἀγαθῷ Τελαμῶνι σύν τ' Ἀχιλλεῖ.

La mélancolie de cette ode a fait dire qu'au lieu de célébrer une victoire, elle pleure une défaite. Est-ce Égine, si chère à Pindare et qui ne se relèvera plus ? C'est elle, sans doute ; c'est bien autre chose encore. A la fin de sa vie, de ses visions et de ses idéals, Pindare fait dire à la muse lyrique ce que Shakespeare présente sur la scène et ce que Beethoven développe en une symphonie. Symphonie, tragédie et poème lyrique, tous y ont suffi, mais tous y ont péri. La forme, à force de contenir, disparaît. Nous avons vu l'ode qui naissait et se perfectionnait ; parfaite, elle était narrative. Pindare, en s'y exprimant lui-même, l'a brisée. Elle est devenue une méditation religieuse.

V

LES TRAGIQUES

Pendant que le lyrisme des hymnes, des épinicies, des thrènes, atteint avec Pindare à son apogée, celui du dithyrambe se complique pour former un nouveau genre. Pourquoi ce rôle était-il réservé au dithyrambe ? S'agit-il d'un dithyrambe spécial, et, s'il en est ainsi, duquel ? Ce n'est point ici, heureusement, l'endroit où discuter ces questions. L'essentiel, c'est que nous avons encore affaire à du lyrisme. Nous n'entrons point, comme lorsque nous passions des élégiaques aux lyriques, dans un autre ordre d'idées et dans un art différent. Nous entendons encore des strophes, des antistrophes et des épodes : la poésie est musicale. On nous parle de mythes : la poésie est narrative. Comme Pindare, le nouveau poète s'exprime en son propre nom et s'intéresse profondément aux questions morales et religieuses. Il est vrai, ce chœur dithyrambique, contrairement à ceux qui ont chanté pour nous jusqu'ici, est en costume : il a un rôle, un caractère ; au mythe qu'il raconte, il s'intéresse d'une façon plus étroite, plus personnelle. Mais les vers n'en font pas toujours foi : le lyrisme comporte beaucoup de nuances, mais ne change pas essentiellement.

En quel sens, alors, et de quels éléments nouveaux se complique-t-il ? Notons d'abord que ce chœur en costume, s'il lui arrivait de débuter immédiatement par une prière ou par un thrène, risquait de ne pas être bien compris. Cette prière, ce thrène se rapportaient à un mythe ; le costume aussi. A quel mythe ? Souvent, sans doute, les premières strophes le disaient. Les tragédies d'Eschyle cependant débutent par des morceaux en anapestes qui nous donnent ces renseignements. Il semble qu'on

puisse en rapprocher certaines phrases d'Aristote, où il est question de personnages qui « commençaient le dithyrambe », c'est-à-dire qui parlaient avant le chant et les vers lyriques ; à l'origine ces personnages auraient improvisé (1) ; d'autre part leurs *débuts* auraient été dans la λέξις εἰρομένη, dans le style dégagé et sans périodes, nous dirions décousu (2).

Voilà donc un premier point, mais sans grande importance pratique. Ce qui, au contraire, fit de ce dithyrambe une tragédie, car c'est là le nouveau genre, c'étaient des tirades. Déclamées par un seul acteur, il n'y en eut, c'est évident, qu'une seule à la fois ; et cette tirade s'adressait aux choreutes. Quant à l'acteur, on peut se demander si c'était lui aussi qui avait *commencé* le dithyrambe (3), s'il déclamait dans plusieurs rôles successivement, et l'on peut se poser bien d'autres questions. Il chantait beaucoup en *solo* avec le chœur. Mais ce qui le distinguait surtout, de toutes façons, c'étaient ses tirades. A leur propos Aristote nous donne ce renseignement : « Les anciens poètes font parler πολιτικῶς, les modernes ῥητορικῶς » (4). Πολιτικῶς, *en citoyen*, équivaut à *naturellement, sans art*. Ajoutons qu'il s'agissait de narration ; dans ces discours uniques le personnage racontait des choses qui lui étaient arrivées ou qui constituaient un épisode du mythe. Ce n'est donc guère un personnage, mais plutôt un récitateur. En tout cas c'est un orateur paraissant

(1) *Poet.* 1449 *a.* (éd. Vahlen III. Les renvois se rapportent toujours à ce texte). γενομένης οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτὴ [i. e. ἡ τραγῳδία] καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον.....

(2) *Rhet.* Γ 1409 *a*, 22. ὅτι μὲν οὖν εὔρυθμον δεῖ εἶναι τὴν λέξιν καὶ μὴ ἄρρυθμον καὶ τίνες εὔρυθμον ποιοῦσι ῥυθμοὶ καὶ πῶς ἔχοντες, εἴρηται · τὴν δὲ λέξιν ἀνάγκη εἶναι ἢ εἰρομένην καὶ τῷ συνδέσμῳ μίαν, ὥσπερ αἱ ἐν τοῖς διθυράμβοις ἀναβολαί, ἢ κατεστραμμένην καὶ ὁμοίαν ταῖς τῶν ἀρχαίων ποιητῶν ἀντιστρόφοις.

(3) A en juger par le passage de la *Poétique* cité plus haut, cette identité est probable, mais il faudrait alors abandonner le rapprochement entre l'ἐξάρχων et le personnage qui dit les anapestes d'ouverture chez Eschyle. Ce dernier semble bien avoir été le coryphée. Or coryphée et ἐξάρχων sont deux choses, voir Bethe, *ouv. cit.* ; Maas, *Orpheus*.

(4) *Poet.* 1450 *b.* οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς. Voir *Politica*, 1305 *a*, 10 (Teubner, p. 256) ; Isocr. 190 E (*Euag.* 10).

devant un public : là dessus il n'est pas de doute possible : le *dialogue* de la tragédie grecque consistait à l'origine en discours adressés au chœur.

Il fallut d'ailleurs de bonne heure les introduire et en développer les données, surtout quand le discours n'était pas purement narratif. On conçoit, en effet, une tirade qui nous raconte la défaite de Salamine, et, immédiatement après, un thrène dans le chœur qui lamente ce désastre. L'un et l'autre s'expliquent suffisamment et se complètent. On ne conçoit pas un acteur qui viendrait tout à coup nous dire qu'il est roi d'Argos et décrire ses pouvoirs, puis un chœur de Danaïdes chantant un hymne de joie : car pourquoi nous dit-il qu'il est roi d'Argos et pourquoi les Danaïdes s'en trouvent-elles soulagées ? Souvent, donc, pour expliquer la tirade, on fait parler ensemble l'acteur et le coryphée ; on les fait parler en vers alternants. C'est aussi en vers alternants que plus tard, lorsqu'Eschyle eut inventé le deuxième acteur, celui-ci s'entretint avec le premier, — car les tirades, nous l'avons dit, s'adressent au chœur (1). Cette sorte de dialogue est appelée *stichomythie*.

Des tirades, amenées ou suivies par des stichomythies : voilà ce qui est venu compliquer le poème lyrique que nous connaissons déjà. Or, le nouvel élément n'est pas musical.

Arrêtons-nous un moment : nous nous apercevons qu'un certain rapport peu à peu s'est établi entre la pensée et l'expression générales d'une part, et, de l'autre, la musique (2). Par exemple l'élégie n'est point, à proprement parler, musicale, ou du moins elle ne l'est qu'à demi. Elle consiste essentiellement en un distique, qu'on peut accompagner sur la flûte avec une

(1) Ainsi Klytaimnestra, dans l'*Agamemnon*, lorsqu'elle reçoit son époux, s'exprime en ῥῆσις et s'adresse au chœur. Même là, où les orateurs s'appellent de nom, comme Médée et Jason, ils plaident devant le chœur. Par là aussi s'explique que le monologue sur la scène grecque est impossible ; lorsqu'on se demande ce qu'on fera, la réponse se présente comme une décision, dont on donne la raison au chœur (voir *Ajax*).

(2) Il y a évidemment un rapport aussi entre la musique et le genre de narration. Voir Croiset, *Pindare* et *Litt. Gr.* II.

mélodie — et en cela elle est musicale ; mais, ensuite, il se présente un nouveau distique, il y a répétition de la forme, — et cette forme est métrique. Le mètre domine ainsi aussi bien la mélodie que les mots, et il arriva de bonne heure qu'on négligea la mélodie pour dire, simplement, les couplets élégiaques. D'autre part, notre étude de ce genre nous a montré que la pensée du poète s'exprimait en général en un distique ; et que, lorsqu'il s'agissait de continuer, il avait recours à des procédés d'écrivain, à l'antithèse, à l'énumération, à moins, ce qui arrive aussi, qu'il ne redît assez exactement sa première phrase : en somme, ayant énoncé ce qu'il avait à dire, il se mettait alors à l'exposer. — Pindare, tout au contraire, n'expose pas. Sa pensée intime trouve des mots : elle surgit, s'élargit, retombe. Lorsque le cercle est achevé, le poète ne travaille point son idée et n'y ajoute rien. Mais aussi, sa poésie est musicale. Au thème qui lui est venu il ne sait d'où, s'associent naturellement l'idée un peu vague et les mots plutôt rêvés que pensés. Mots et idée tombent avec le thème. Comment les reprendre ? Il faudrait un autre thème, donc une nouvelle idée et d'autres mots. On peut chanter une mélodie deux fois, on ne peut pas l'exposer (1).

D'une part, donc, une poésie parlée, métrique, non musicale, et une pensée qui se développe par des procédés d'exposition. Comme en Grèce on expose de vive voix, il s'agit en somme d'éloquence, de procédés d'orateur, de rhétorique. D'autre part une poésie musicale, et, une pensée peut-être plus vague, moins continue logiquement, et qui s'exprime sans se développer. La poésie parlée s'adresse à un public ; elle veut le persuader ; c'est pour lui qu'elle analyse, développe, éclaire ; elle se donne raison. La poésie musicale est pour soi, et exprime la vie intérieure du poète. Dans l'une on expose, dans l'autre on médite. Dans l'une on est seul. dans l'autre on est en évidence.

(1) La musique moderne expose la mélodie : la fugue correspond assez exactement aux antithèses, etc., dont nous avons parlé.

Après avoir dans le cours de son histoire littéraire pressenti cette absolue contradiction, voici que le génie grec, sans plus de façons, combine ces deux éléments pour former la tragédie. Il a demandé à l'homme l'âme dionysiaque des dithyrambes, l'imagination tantôt furieuse, tantôt énervée, du musicien, la voix étranglée du visionnaire et les cris du prophète. Il lui a demandé l'esprit de l'orateur et le cerveau de l'avocat, avec tout ce que ces mots indiquent de calcul dans le rythme, de calcul dans les périodes, de calcul dans les principes et les idées. Et, pour en revenir aux problèmes qui nous occupent, tantôt cet homme, ce tragique grec, enivré par la mélodie des flûtes et des voix humaines à l'accord, aura à prononcer vaguement et à jeter dans le flux du vers les secrets de la vie et les mots mystérieux de la conscience, et tantôt il les reprendra en homme rompu aux affaires, pour en tirer parti dans le commerce parfois peu scrupuleux des hommes. Tour à tour, l'ivresse et l'extase lui arrachent des énigmes ; il se promène seul dans la nature, car Dionysos venait aussi bien du Nord que de l'Orient ; et tour à tour il passe des élans de la vie publique aux fourberies juridiques, car Hermès aimait Athènes. La tragédie grecque serait admirable rien que de s'être proposé pour idéal un paradoxe psychologique et moral. Ce paradoxe — en restreignant, en précisant le plus possible les questions et en nous tenant étroitement aux textes et aux détails — est ce qui nous occupera maintenant.

VI

ESCHYLE

On a souvent soutenu et non moins souvent combattu l'opinion qui fait d'Eschyle (1) avant tout un penseur et un philosophe, et qui met en ses pièces l'exposé d'idées abstraites et personnelles (2). Sous cette forme, évidemment, la question n'admet aucune réponse. L'idée abstraite précède-t-elle, suit-elle l'idée dramatique ? Seul l'auteur, peut-être, en sait quelque chose. Ce qui est certain, c'est qu'Eschyle, comme son contemporain Pindare, est un esprit philosophique et religieux ; et comme le sien aussi, son poème est plein de pensées abstraites, de réflexions morales. Que son chœur, à la différence du chœur lyrique, soit en costume et vive dans le mythe même, cela n'empêche point que le poète tragique, comme l'autre, ne parle en son propre nom.

A ce compte, pourtant, les passages moraux tiendraient à peu près la même place dans la tragédie que dans l'ode ; il y aurait à constater surtout des différences de détail. Par exemple, le rapport des *systèmes* entre eux ne peut rester sans effet sur les idées ; et nous constatons en effet que chez Eschyle les passages moraux remplissent le plus souvent des strophes ou des *systèmes* entiers ; par là ils tranchent sur la narration d'une façon que n'admettait point la forme continue de Pindare. Mais cette constatation même entraîne une ques-

(1) Ed. Kirchoff. Berlin. Weidmann, 1880. Cette édition ne tient aucun compte des corrections qu'on a introduites dans le texte d'Eschyle et présente la simple leçon du *Mediceus*. Là où le texte est détérioré, mais où l'idée et l'image sont suffisamment claires, je me suis permis une paraphrase.

(2) Voir Croiset, *Litt. Gr.*, III, p. 190. Weil, *Études sur le drame antique*, pp. 27-28.

tion nouvelle, celle de l'équilibre de ces *systèmes* lyriques entre eux. Plus loin, le chœur qui les chante y est particulièrement intéressé et revit en quelque sorte le récit qu'il raconte : comment cette pensée personnelle du poète s'en accommodera-t-elle ? Mais s'il est vrai que les idées morales d'Eschyle s'expriment dans les chœurs, quel est leur rapport avec cet autre élément du poème, qui, lui, est non pas une ode mais une tragédie ? Questions fort délicates, on le voit, et d'autant plus que sous ce rapport les pièces d'Eschyle diffèrent beaucoup entre elles. Nous assistons chez lui à l'éclosion de la nouvelle forme, et celle-ci, comme les idées qu'elle doit exprimer, reste un peu flottante. Nous trouvons beaucoup de Pindare, nous pressentons Euripide. Nous passons de la rêverie morale et lyrique à la discussion morale et rhétorique.

Les pièces d'Eschyle se divisent en trois classes : les *Suppliantes* et les *Perses*, *Prométhée* et les *Sept*, *l'Orestie*.

1. — Le trait distinctif de la première classe, c'est l'intérêt du chœur, soit que, comme dans les *Suppliantes*, il se charge lui-même de l'action ; soit que, comme dans les *Perses*, l'action n'existe que pour éveiller des sentiments variés dans le chœur. — Nous sommes à Argos. Les cinquante filles de Danaos ont quitté l'Égypte à toutes voiles pour échapper à leurs cousins. A peine débarquées et toutes tremblantes de peur, elles demandent asile au roi du pays, et leur père va plaider leur cause devant le peuple Argien. Cependant arrive le héraut des prétendants ; les trouvant seules, il les menace. Le roi d'abord, puis Danaos reviennent. Les prétendants seront repoussés et les Danaïdes sont sauvées. — Nous sommes à Suse. Les fidèles du palais attendent anxieusement les nouvelles de l'expédition de Xerxès ; la reine mère a eu des rêves funestes. Arrive le messager qui raconte la défaite. Au milieu du malheur déchaîné, le spectre de Dareios paraît comme le souvenir de la grandeur passée ; puis Xerxès, la misère présente, traverse la scène en pleurant. — Ce sont là, c'est évident, des tableaux, et rien de plus : il ne se passe rien.

Xerxès et les Fidèles, les Danaïdes et Danaos ne nous intéressent point en eux-mêmes ; à peine si, en lisant les chœurs, nous savons que ces Fidèles sont des vieillards et des Perses, et les Danaïdes de jeunes Libyennes. Nous souffrons de voir tomber un grand empire, de voir des femmes abandonnées. L'effet qui subsiste est, cependant, plus vague encore : il nous reste une impression d'idées morales sur la destinée et la justice, sur le châtiment divin et la récompense divine.

Cette impression, hâtons-nous de le dire, est d'ensemble, et il serait possible qu'elle ne relevât nulle part d'une expression directe. D'ailleurs, si nous allons étudier des passages déterminés, ce n'est point pour démontrer que l'essentiel ici, comme dans toute œuvre d'art, ne perd pas, pour ne pas dire plus, à l'analyse. Mais ces idées générales se trouvent aussi exprimées en toutes lettres, nous verrons dans quelles circonstances.

Les *Suppliantes* débutent par un morceau en anapestes, suivi de plusieurs *systèmes* lyriques, où le chœur nous explique son identité, sa situation, la signification de ses gestes : il y a narration du mythe, mais adaptée au narrateur. Le poète à ce point s'interrompt. « La direction des choses est bien vraiment à Zeus ; le désir de Zeus est difficile à saisir. Partout il flamboie jusque dans les ténèbres, par un hasard obscur aux yeux de la gent mortelle. Quand Zeus de sa tête a fait signe d'assentiment, la chose s'accomplit sûrement, elle tombe droite sans toucher des épaules. Or, sombres, velus, dans sa poitrine les chemins de la pensée se perdent insaisissables. Des tours de leurs espoirs il précipite les mortels : rien n'en reste. Et il n'arme aucune puissance... Mais assise très haut sa pensée pourtant agit de là, de son trône sacré » (1). Ce sont une strophe et une antistrophe, puis une

(1) *Str. 4.*
εἴθ' εἴη Διὸς εὖ παναλη-
θῶς. Διὸς ἵμερος οὐκ
εὐθήρατος ἐτύχθη.
παντᾷ τοι φλεγέθει
κἂν σκότῳ μελαίνᾳ
ξὺν τύχᾳ μερόπεσσι λαοῖς.

puisse en rapprocher certaines phrases d'Aristote, où il est question de personnages qui « commençaient le dithyrambe », c'est-à-dire qui parlaient avant le chant et les vers lyriques ; à l'origine ces personnages auraient improvisé (1) ; d'autre part leurs *débuts* auraient été dans la λέξις εἰρομένη, dans le style dégagé et sans périodes, nous dirions décousu (2).

Voilà donc un premier point, mais sans grande importance pratique. Ce qui, au contraire, fit de ce dithyrambe une tragédie, car c'est là le nouveau genre, c'étaient des tirades. Déclamées par un seul acteur, il n'y en eut, c'est évident, qu'une seule à la fois ; et cette tirade s'adressait aux choreutes. Quant à l'acteur, on peut se demander si c'était lui aussi qui avait *commencé* le dithyrambe (3), s'il déclamait dans plusieurs rôles successivement, et l'on peut se poser bien d'autres questions. Il chantait beaucoup en *solo* avec le chœur. Mais ce qui le distinguait surtout, de toutes façons, c'étaient ses tirades. A leur propos Aristote nous donne ce renseignement : « Les anciens poètes font parler πολιτικῶς, les modernes ῥητορικῶς » (4). Πολιτικῶς, *en citoyen*, équivaut à *naturellement, sans art*. Ajoutons qu'il s'agissait de narration ; dans ces discours uniques le personnage racontait des choses qui lui étaient arrivées ou qui constituaient un épisode du mythe. Ce n'est donc guère un personnage, mais plutôt un récitateur. En tout cas c'est un orateur paraissant

(1) *Poet.* 1449 *a.* (éd. Vahlen III. Les renvois se rapportent toujours à ce texte). γενομένης οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτὴ [i. e. ἡ τραγωδία] καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον.....

(2) *Rhet.* Γ 1409 *a*, 22. ὅτι μὲν οὖν εὔρυθμον δεῖ εἶναι τὴν λέξιν καὶ μὴ ἄρρυθμον καὶ τίνες εὔρυθμον ποιοῦσι ῥυθμοὶ καὶ πῶς ἔχοντες, εἴρηται · τὴν δὲ λέξιν ἀνάγκη εἶναι ἢ εἰρομένην καὶ τῷ συνδέσμῳ μίαν, ὥσπερ αἱ ἐν τοῖς διθυράμβοις ἀναβολαί, ἢ κατεστραμμένην καὶ ὁμοίαν ταῖς τῶν ἀρχαίων ποιητῶν ἀντιστρόφοις.

(3) A en juger par le passage de la *Poétique* cité plus haut, cette identité est probable, mais il faudrait alors abandonner le rapprochement entre l'ἐξάρχων et le personnage qui dit les anapestes d'ouverture chez Eschyle. Ce dernier semble bien avoir été le coryphée. Or coryphée et ἐξάρχων sont deux choses, voir Bethe, *ouv. cit.* ; Maas, *Orpheus*.

(4) *Poet.* 1450 *b.* οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς. Voir *Politica*, 1305 *a*, 10 (Teubner, p. 256) ; Isocr. 190 E (*Euag.* 10).

devant un public ; là dessus il n'est pas de doute possible : le *dialogue* de la tragédie grecque consistait à l'origine en discours adressés au chœur.

Il fallut d'ailleurs de bonne heure les introduire et en développer les données, surtout quand le discours n'était pas purement narratif. On conçoit, en effet, une tirade qui nous raconte la défaite de Salamine, et, immédiatement après, un thrène dans le chœur qui lamente ce désastre. L'un et l'autre s'expliquent suffisamment et se complètent. On ne conçoit pas un acteur qui viendrait tout à coup nous dire qu'il est roi d'Argos et décrire ses pouvoirs, puis un chœur de Danaïdes chantant un hymne de joie ; car pourquoi nous dit-il qu'il est roi d'Argos et pourquoi les Danaïdes s'en trouvent-elles soulagées ? Souvent, donc, pour expliquer la tirade, on fait parler ensemble l'acteur et le coryphée ; on les fait parler en vers alternants. C'est aussi en vers alternants que plus tard, lorsqu'Eschyle eut inventé le deuxième acteur, celui-ci s'entretint avec le premier, — car les tirades, nous l'avons dit, s'adressent au chœur (1). Cette sorte de dialogue est appelée *stichomythie.*

Des tirades, amenées ou suivies par des stichomythies : voilà ce qui est venu compliquer le poème lyrique que nous connaissons déjà. Or, le nouvel élément n'est pas musical.

Arrêtons-nous un moment : nous nous apercevons qu'un certain rapport peu à peu s'est établi entre la pensée et l'expression générales d'une part, et, de l'autre, la musique (2). Par exemple l'élégie n'est point, à proprement parler, musicale, ou du moins elle ne l'est qu'à demi. Elle consiste essentiellement en un distique, qu'on peut accompagner sur la flûte avec une

(1) Ainsi Klytaimnestra, dans l'*Agamemnon*, lorsqu'elle reçoit son époux, s'exprime en ῥήσις et s'adresse au chœur. Même là, où les orateurs s'appellent de nom, comme Médée et Jason, ils plaident devant le chœur. Par là aussi s'explique que le monologue sur la scène grecque est impossible ; lorsqu'on se demande ce qu'on fera, la réponse se présente comme une décision, dont on donne la raison au chœur (voir *Ajax*).

(2) Il y a évidemment un rapport aussi entre la musique et le genre de narration. Voir Croiset, *Pindare* et *Litt. Gr.* II.

mélodie — et en cela elle est musicale ; mais, ensuite, il se présente un nouveau distique, il y a répétition de la forme, — et cette forme est métrique. Le mètre domine ainsi aussi bien la mélodie que les mots, et il arriva de bonne heure qu'on négligea la mélodie pour dire, simplement, les couplets élégiaques. D'autre part, notre étude de ce genre nous a montré que la pensée du poète s'exprimait en général en un distique ; et que, lorsqu'il s'agissait de continuer, il avait recours à des procédés d'écrivain, à l'antithèse, à l'énumération, à moins, ce qui arrive aussi, qu'il ne redît assez exactement sa première phrase : en somme, ayant énoncé ce qu'il avait à dire, il se mettait alors à l'exposer. — Pindare, tout au contraire, n'expose pas. Sa pensée intime trouve des mots : elle surgit, s'élargit, retombe. Lorsque le cercle est achevé, le poète ne travaille point son idée et n'y ajoute rien. Mais aussi, sa poésie est musicale. Au thème qui lui est venu il ne sait d'où, s'associent naturellement l'idée un peu vague et les mots plutôt rêvés que pensés. Mots et idée tombent avec le thème. Comment les reprendre ? Il faudrait un autre thème, donc une nouvelle idée et d'autres mots. On peut chanter une mélodie deux fois, on ne peut pas l'exposer (1).

D'une part, donc, une poésie parlée, métrique, non musicale, et une pensée qui se développe par des procédés d'exposition. Comme en Grèce on expose de vive voix, il s'agit en somme d'éloquence, de procédés d'orateur, de rhétorique. D'autre part une poésie musicale, et, une pensée peut-être plus vague, moins continue logiquement, et qui s'exprime sans se développer. La poésie parlée s'adresse à un public ; elle veut le persuader ; c'est pour lui qu'elle analyse, développe, éclaire ; elle se donne raison. La poésie musicale est pour soi, et exprime la vie intérieure du poète. Dans l'une on expose, dans l'autre on médite. Dans l'une on est seul. dans l'autre on est en évidence.

(1) La musique moderne expose la mélodie : la fugue correspond assez exactement aux antithèses, etc., dont nous avons parlé.

Après avoir dans le cours de son histoire littéraire pressenti cette absolue contradiction, voici que le génie grec, sans plus de façons, combine ces deux éléments pour former la tragédie. Il a demandé à l'homme l'âme dionysiaque des dithyrambes, l'imagination tantôt furieuse, tantôt énervée, du musicien, la voix étranglée du visionnaire et les cris du prophète. Il lui a demandé l'esprit de l'orateur et le cerveau de l'avocat, avec tout ce que ces mots indiquent de calcul dans le rythme, de calcul dans les périodes, de calcul dans les principes et les idées. Et, pour en revenir aux problèmes qui nous occupent, tantôt cet homme, ce tragique grec, enivré par la mélodie des flûtes et des voix humaines à l'accord, aura à prononcer vaguement et à jeter dans le flux du vers les secrets de la vie et les mots mystérieux de la conscience, et tantôt il les reprendra en homme rompu aux affaires, pour en tirer parti dans le commerce parfois peu scrupuleux des hommes. Tour à tour, l'ivresse et l'extase lui arrachent des énigmes ; il se promène seul dans la nature, car Dionysos venait aussi bien du Nord que de l'Orient ; et tour à tour il passe des élans de la vie publique aux fourberies juridiques, car Hermès aimait Athènes. La tragédie grecque serait admirable rien que de s'être proposé pour idéal un paradoxe psychologique et moral. Ce paradoxe — en restreignant, en précisant le plus possible les questions et en nous tenant étroitement aux textes et aux détails — est ce qui nous occupera maintenant.

---

mélodie — et en cela elle est musicale ; mais, ensuite, il se présente un nouveau distique, il y a répétition de la forme, — et cette forme est métrique. Le mètre domine ainsi aussi bien la mélodie que les mots, et il arriva de bonne heure qu'on négligea la mélodie pour dire, simplement, les couplets élégiaques. D'autre part, notre étude de ce genre nous a montré que la pensée du poète s'exprimait en général en un distique ; et que, lorsqu'il s'agissait de continuer, il avait recours à des procédés d'écrivain, à l'antithèse, à l'énumération, à moins, ce qui arrive aussi, qu'il ne redît assez exactement sa première phrase : en somme, ayant énoncé ce qu'il avait à dire, il se mettait alors à l'exposer. — Pindare, tout au contraire, n'expose pas. Sa pensée intime trouve des mots : elle surgit, s'élargit, retombe. Lorsque le cercle est achevé, le poète ne travaille point son idée et n'y ajoute rien. Mais aussi, sa poésie est musicale. Au thème qui lui est venu il ne sait d'où, s'associent naturellement l'idée un peu vague et les mots plutôt rêvés que pensés. Mots et idée tombent avec le thème. Comment les reprendre ? Il faudrait un autre thème, donc une nouvelle idée et d'autres mots. On peut chanter une mélodie deux fois, on ne peut pas l'exposer (1).

D'une part, donc, une poésie parlée, métrique, non musicale, et une pensée qui se développe par des procédés d'exposition. Comme en Grèce on expose de vive voix, il s'agit en somme d'éloquence, de procédés d'orateur, de rhétorique. D'autre part une poésie musicale, et, une pensée peut-être plus vague, moins continue logiquement, et qui s'exprime sans se développer. La poésie parlée s'adresse à un public ; elle veut le persuader ; c'est pour lui qu'elle analyse, développe, éclaire ; elle se donne raison. La poésie musicale est pour soi, et exprime la vie intérieure du poète. Dans l'une on expose, dans l'autre on médite. Dans l'une on est seul. dans l'autre on est en évidence.

(1) La musique moderne expose la mélodie : la fugue correspond assez exactement aux antithèses, etc., dont nous avons parlé.

Après avoir dans le cours de son histoire littéraire pressenti cette absolue contradiction, voici que le génie grec, sans plus de façons, combine ces deux éléments pour former la tragédie. Il a demandé à l'homme l'âme dionysiaque des dithyrambes, l'imagination tantôt furieuse, tantôt énervée, du musicien, la voix étranglée du visionnaire et les cris du prophète. Il lui a demandé l'esprit de l'orateur et le cerveau de l'avocat, avec tout ce que ces mots indiquent de calcul dans le rythme, de calcul dans les périodes, de calcul dans les principes et les idées. Et, pour en revenir aux problèmes qui nous occupent, tantôt cet homme, ce tragique grec, enivré par la mélodie des flûtes et des voix humaines à l'accord, aura à prononcer vaguement et à jeter dans le flux du vers les secrets de la vie et les mots mystérieux de la conscience, et tantôt il les reprendra en homme rompu aux affaires, pour en tirer parti dans le commerce parfois peu scrupuleux des hommes. Tour à tour, l'ivresse et l'extase lui arrachent des énigmes ; il se promène seul dans la nature, car Dionysos venait aussi bien du Nord que de l'Orient ; et tour à tour il passe des élans de la vie publique aux fourberies juridiques, car Hermès aimait Athènes. La tragédie grecque serait admirable rien que de s'être proposé pour idéal un paradoxe psychologique et moral. Ce paradoxe — en restreignant, en précisant le plus possible les questions et en nous tenant étroitement aux textes et aux détails — est ce qui nous occupera maintenant.

VI

ESCHYLE

On a souvent soutenu et non moins souvent combattu l'opinion qui fait d'Eschyle (1) avant tout un penseur et un philosophe, et qui met en ses pièces l'exposé d'idées abstraites et personnelles (2). Sous cette forme, évidemment, la question n'admet aucune réponse. L'idée abstraite précède-t-elle, suit-elle l'idée dramatique ? Seul l'auteur, peut-être, en sait quelque chose. Ce qui est certain, c'est qu'Eschyle, comme son contemporain Pindare, est un esprit philosophique et religieux ; et comme le sien aussi, son poème est plein de pensées abstraites, de réflexions morales. Que son chœur, à la différence du chœur lyrique, soit en costume et vive dans le mythe même, cela n'empêche point que le poète tragique, comme l'autre, ne parle en son propre nom.

A ce compte, pourtant, les passages moraux tiendraient à peu près la même place dans la tragédie que dans l'ode ; il y aurait à constater surtout des différences de détail. Par exemple, le rapport des *systèmes* entre eux ne peut rester sans effet sur les idées ; et nous constatons en effet que chez Eschyle les passages moraux remplissent le plus souvent des strophes ou des *systèmes* entiers ; par là ils tranchent sur la narration d'une façon que n'admettait point la forme continue de Pindare. Mais cette constatation même entraîne une ques-

(1) Ed. Kirchoff, Berlin, Weidmann, 1880. Cette édition ne tient aucun compte des corrections qu'on a introduites dans le texte d'Eschyle et présente la simple leçon du *Mediceus*. Là où le texte est détérioré, mais où l'idée et l'image sont suffisamment claires, je me suis permis une paraphrase.

(2) Voir Croiset, *Litt. Gr.*, III, p. 190. Weil, *Études sur le drame antique*, pp. 27-28.

tion nouvelle, celle de l'équilibre de ces *systèmes* lyriques entre eux. Plus loin, le chœur qui les chante y est particulièrement intéressé et revit en quelque sorte le récit qu'il raconte : comment cette pensée personnelle du poète s'en accommodera-t-elle ? Mais s'il est vrai que les idées morales d'Eschyle s'expriment dans les chœurs, quel est leur rapport avec cet autre élément du poème, qui, lui, est non pas une ode mais une tragédie ? Questions fort délicates, on le voit, et d'autant plus que sous ce rapport les pièces d'Eschyle diffèrent beaucoup entre elles. Nous assistons chez lui à l'éclosion de la nouvelle forme, et celle-ci, comme les idées qu'elle doit exprimer, reste un peu flottante. Nous trouvons beaucoup de Pindare, nous pressentons Euripide. Nous passons de la rêverie morale et lyrique à la discussion morale et rhétorique.

Les pièces d'Eschyle se divisent en trois classes : les *Suppliantes* et les *Perses*, *Prométhée* et les *Sept*, *l'Orestie*.

I. — Le trait distinctif de la première classe, c'est l'intérêt du chœur, soit que, comme dans les *Suppliantes*, il se charge lui-même de l'action ; soit que, comme dans les *Perses*, l'action n'existe que pour éveiller des sentiments variés dans le chœur. — Nous sommes à Argos. Les cinquante filles de Danaos ont quitté l'Égypte à toutes voiles pour échapper à leurs cousins. A peine débarquées et toutes tremblantes de peur, elles demandent asile au roi du pays, et leur père va plaider leur cause devant le peuple Argien. Cependant arrive le héraut des prétendants ; les trouvant seules, il les menace. Le roi d'abord, puis Danaos reviennent. Les prétendants seront repoussés et les Danaïdes sont sauvées. — Nous sommes à Suse. Les fidèles du palais attendent anxieusement les nouvelles de l'expédition de Xerxès ; la reine mère a eu des rêves funestes. Arrive le messager qui raconte la défaite. Au milieu du malheur déchaîné, le spectre de Dareios paraît comme le souvenir de la grandeur passée ; puis Xerxès, la misère présente, traverse la scène en pleurant. — Ce sont là, c'est évident, des tableaux, et rien de plus : il ne se passe rien.

Xerxès et les Fidèles, les Danaïdes et Danaos ne nous intéressent point en eux-mêmes : à peine si, en lisant les chœurs, nous savons que ces Fidèles sont des vieillards et des Perses, et les Danaïdes de jeunes Libyennes. Nous souffrons de voir tomber un grand empire, de voir des femmes abandonnées. L'effet qui subsiste est, cependant, plus vague encore : il nous reste une impression d'idées morales sur la destinée et la justice, sur le châtiment divin et la récompense divine.

Cette impression, hâtons-nous de le dire, est d'ensemble, et il serait possible qu'elle ne relevât nulle part d'une expression directe. D'ailleurs, si nous allons étudier des passages déterminés, ce n'est point pour démontrer que l'essentiel ici, comme dans toute œuvre d'art, ne perd pas, pour ne pas dire plus, à l'analyse. Mais ces idées générales se trouvent aussi exprimées en toutes lettres, nous verrons dans quelles circonstances.

Les *Suppliantes* débutent par un morceau en anapestes, suivi de plusieurs *systèmes* lyriques, où le chœur nous explique son identité, sa situation, la signification de ses gestes : il y a narration du mythe, mais adaptée au narrateur. Le poète à ce point s'interrompt. « La direction des choses est bien vraiment à Zeus ; le désir de Zeus est difficile à saisir. Partout il flamboie jusque dans les ténèbres, par un hasard obscur aux yeux de la gent mortelle. Quand Zeus de sa tête a fait signe d'assentiment, la chose s'accomplit sûrement, elle tombe droite sans toucher des épaules. Or, sombres, velus, dans sa poitrine les chemins de la pensée se perdent insaisissables. Des tours de leurs espoirs il précipite les mortels : rien n'en reste. Et il n'arme aucune puissance... Mais assise très haut sa pensée pourtant agit de là, de son trône sacré » (1). Ce sont une strophe et une antistrophe, puis une

(1) *Str.* 4.
εἴθ' εἴη Διὸς εὖ παναλη-
θῶς. Διὸς ἵμερος οὐκ
εὐθήρατος ἐτύχθη.
παντᾷ τοι φλεγέθει
κἀν σκότῳ μελαίνᾳ
ξὺν τύχᾳ μερόπεσσι λαοῖς.

deuxième strophe, où Eschyle, perdu dans la méditation, essaie de se justifier à lui-même le hasard et la déraison dans les choses humaines. Cependant le chœur est composé de jeunes filles libyennes, transies de peur à la vue d'un pays étranger, peut-être hostile. Il faut donc revenir de ces réflexions et rentrer dans le drame : c'est le sujet d'une deuxième antistrophe fort curieuse : « Puisse-t-il [Zeus] regarder l'insolence des hommes comme une souche en sève qui pousse et fleurit, dans le dessein funeste qu'ils ont pris de nous épouser » (1). Les « hommes », c'est d'abord l'humanité, puis les fils d'Égyptos, cousins des Danaïdes.

Voilà un trait d'union comme le lyrisme de Pindare n'en connaît point. L'idée morale et personnelle se détache complètement du contexte et forme à elle seule un poème ; elle se développe et s'impose. Devant l'image des Danaïdes abandonnées, le poète affirme les droits de la vertu et le triomphe, tardif peut-être, du bien. Mais pour reprendre la narration, il ne peut pas comme Pindare brusquer les choses : il ne lui est pas permis de s'oublier; les Danaïdes, qui disent ces vers, doivent elles-mêmes les appliquer à leur situation. De là cette

Antistr. 4. πίπτει δ' ἀσφαλὲς οὐδ' ἐπὶ νώ-
τῳ, κορυφᾷ Διὸς εἰ
κρανθῇ πρᾶγμα τέλειον.
δαυλοὶ γὰρ πραπίδων
δάσκιοί τε τείνου-
σιν πόροι κατιδεῖν ἄφραστοι.
Str. 5. ἰάπτει δ' ἐλπίδων ἀφ' ὑψιπύρ-
γων πανώλεις βροτούς,
βίαν δ' οὔτιν' ἐξοπλίζει
τὰν ἄποινον δαιμονίων
ἥμενον ἄνω φρόνημά πως
αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμ-
πας ἑδράνων ἀφ' ἁγνῶν.

Le vers 93 est intraduisible.

(1) *Antistr.* 5 ἰδέσθω δ' εἰς ὕβριν βρότειον, οἵ-
α νεάζει πυθμὴν
δι' ἁμὸν γάμον τεθαλὼς
δυσπαραβούλοισι φρεσίν

phrase embarrassée qui n'est qu'un exemple entre beaucoup. Le lyrisme tragique reconnaît donc cette contradiction profonde, qu'il rend par la bouche de personnages les réflexions du poète, et cela dans une narration qui n'est elle aussi qu'à moitié dramatisée.

Passons maintenant tout de suite à la partie parlée, moins importante, mais nouvelle : à ces scènes qui interrompent les *systèmes* lyriques et qui consistent pour la plupart en un discours ou en deux discours opposés, avec un morceau de stichomythie. Ainsi quand, cédant aux prières des Fidèles et d'Atossa, le spectre de Dareios leur apparaît, il s'instruit d'abord, vers par vers, sur les détails du désastre ; puis, dans un grand discours, il en dit les causes et les effets. De même, à l'arrivée des Danaïdes, Danaos décrit la scène et prend conseil ; une de ses filles le lui fait préciser vers par vers ; puis vient la seconde moitié du discours. Là-dessus arrive le roi : dans un discours d'une cinquantaine de vers il leur demande qui elles sont et ce qu'elles cherchent ; leur coryphée lui répond dans une stichomythie à peu près de même longueur. Impossible d'imaginer une forme plus stricte, un rythme plus marqué. Mais il y a plus.

Cette régularité est renforcée par une rhétorique déjà consciente. Danaos débute ainsi : « Mes enfants, il faut être sensé. Vieillard sensé et fidèle, j'ai tenu en père le gouvernail. Et voici que sur terre prenant conseil, je vous prie de graver mes commandements dans vos cœurs » (1). Le début gnomique, l'antithèse en deux couplets du voyage par mer et du débarquement sur terre, l'annonce formelle du sujet, tout cela se retrouve à chaque page de la tragédie grecque. De même dans les Perses, le messager, sur le point de raconter le désastre de Salamine, s'écrie : « C'est grand malheur d'annon-

(1) ΔΑ. παῖδες, φρονεῖν χρή· σὺν φρονοῦντι δ' ἥκετε
πιστῷ γέροντι τῷδε ναυκλήρῳ πατρί.
καὶ τἀπὶ χέρσου νῦν προμηθίαν λαβὼν
αἰνῶ φυλάξαι τἄμ' ἔπη δελτουμένας.

cer le premier les malheurs » (1), et Atossa, avant de décrire ses offrandes, pose en principe que le malheur une fois déchaîné fait tout craindre alors que le bonheur rend aveugle (2). Car tout orateur doit veiller à ce « qu'on sache d'avance, dit Aristote, le sujet du discours et que la pensée ne soit pas en suspens » (3) ; l'auditoire sait alors à quoi s'en tenir, et savoir cela, dit encore le philosophe, c'est un plaisir, « car tout homme veut entrevoir la fin » (4).

Le discours de Danaos consiste alors, comme il l'avait annoncé, en une suite de sentences : Répondez doucement, plaintivement, comme il sied aux étrangers ; soyez modestes, ayez le visage calme ; pas trop vite en fait de paroles ni trop lentement, cela déplaît ; cédez toujours, l'étranger est dans le besoin ; « car parler haut ne sied point aux faibles » (5). Avec ce vers l'orateur a terminé, mais le chœur ajoute une sentence connue : « C'est parler sagement aux sages » (6). Nous nous trouvons de nouveau devant un procédé rythmique et rhétorique : déjà le discours de Danaos se termine par une formule morale, dont la valeur n'est point tant de résumer ce qui précède que de produire par sa forme sèche un arrêt net. Et comme s'il n'en était pas assez, le chœur vient renforcer cette formule par une deuxième, dont le rythme est d'autant plus fort qu'elle est prononcée toute seule par un autre personnage.

Enfin la stichomythie. Le roi des Pélasges ne peut croire que les Danaïdes, comme elles le disent, soient d'origine argienne et par là ses parents. Les questions et les réponses se pressent. Mais enfin, dit-il, pourquoi quitter ainsi leurs

(1) *Pers.* 253. κακὸν μὲν πρῶτον ἀγγέλλειν κακά.

(2) *Pers.* 596.

(3) *Rhet.* 1415 *a* (= Teubner, p. 211) ἵνα προειδῶσι περὶ οὗ ᾖ ὁ λόγος καὶ μὴ κρέμηται ἡ διάνοια.

(4) *Id.* 1409 *a* fin (= Teubner, p. 191) ἔστι δὲ ἀηδὴς [*i. e.* λέξις εἰρομένη]· τὸ γὰρ τέλος πάντες βούλονται καθορᾶν.

(5) V. 193. θρασυστομεῖν γὰρ οὐ πρέπει τοὺς ἥσσονας.

(6) V. 194. πάτερ, φρονούντως πρὸς φρονοῦντας ἐννέπεις. Au masculin, parce que c'est une sentence.

demeures ? La discussion se poursuit ainsi : « Roi des Pélasges, les misères des hommes ont toutes les faces et jamais on n'en voit deux pareilles...... C'était pour échapper au mariage asservissant des Égyptiens. — Tu les haïssais ou la chose était-elle impie ? — Sont-ce des amis, des maîtres qu'on s'achète ? — La force des mortels s'accroît ainsi. — Aussi est-il facile de se débarrasser des malheureux. — Comment alors ferais-je mon devoir envers vous ? — Ne nous livre pas aux fils d'Égyptos, qui nous demandent. — Que dis-tu ! c'est déclarer la guerre. — Dikè protège ses champions. — Quand elle s'est mêlée de l'affaire dès le début. — Respecte les couronnes que nous avons déposées ici. — Je frissonne de voir ces lieux couverts de ce feuillage. — Terrible pourtant est la colère de Zeus, dieu des suppliants » (1).

On voit quel effet logique et rythmique le poète tire de ces formules opposées. Il fallait que les Danaïdes obtinssent la protection du roi : la demande s'appuyait sur deux arguments également discutables : identité de patrie, justification

(1) ΧΟ. ἄναξ Πελασγῶν, αἰόλ' ἀνθρώπων κακά.
πόνου δ' ἴδοις ἂν οὐδαμοῦ ταὐτὸν πτερόν.
ΧΟ. ὡς μὴ γένωμαι δμωὶς Αἰγύπτου γένει.
ΒΑ. πότερα κατ' ἔχθραν, ἢ τὸ μὴ θέμις λέγεις ;
ΧΟ. τίς δ' ἂν φίλους* ὤνοιτο τοὺς κεκτημένους ;
ΒΑ. σθένος μὲν οὕτως μεῖζον αὔξεται βροτοῖς.
ΧΟ. καὶ δυστυχούντων τ' εὐμαρὴς ἀπαλλαγή.
ΒΑ. πῶς οὖν πρὸς ὑμᾶς εὐσεβὴς ἐγὼ πέλω ;
ΧΟ. αἰτοῦσι μὴ 'κδῷς παισὶν Αἰγύπτου πάλιν.
ΒΑ. βαρέα σύ γ' εἶπας, πόλεμον αἴρεσθαι νέον.
ΧΟ. ἀλλ' ἡ δίκη γε ξυμμάχων ὑπερστατεῖ.
ΒΑ. εἴπερ γ' ἀπ' ἀρχῆς πραγμάτων κοινωνὸς ἦν.
ΧΟ. αἰδοῦ σὺ πρύμναν πόλεος ὧδ' ἐστεμμένην.
ΒΑ. πέφρικα λεύσσων τάσδ' ἕδρας κατασκίους.
ΧΟ. βαρύς γε μέντοι Ζηνὸς Ἱκεσίου κότος.

Le M. a ὤνοιτο, la Scholie *ad loc.* aussi. On lit généralement, du moins dans le texte, ὠνοῖτο, et j'ai gardé cette leçon. A la question du roi, si c'était par haine de leurs cousins ou parce que ce mariage était impie qu'elles avaient quitté l'Égypte, les Danaïdes répondent que c'était par haine, évidemment, puisque, quand un esclave s'achète un maître (les Danaïdes apportant leurs dots aux fils d'Égyptos) ce n'est guère entre amis qu'on traite. Il faut reconnaître cependant que tout cela est un peu compliqué, et la Scholie, quoi qu'on en dise, comprenait ὤνοιτο.

morale. Le premier point acquis, on était passé au second par une transition : « Il semble bien, avait dit le roi, que vous soyez originaires de ce pays. Mais alors... » (1). Le second argument est non plus de caractère particulier, mais général, et le débat consiste dans l'opposition de maximes contraires, de γνῶμαι, que chaque parti invoque en sa faveur. Tout dépend du succès de cette démonstration, et rien n'est probant comme une sentence. Mais rien, aussi, n'est plus rapide. Quelle vitesse, quelle allure, quel rythme dans ce dialogue où tout est formule et marche au temps de six ! La stichomythie est donc une discussion très agitée et pleine de sentences sans cesse renversées par des sentences contraires.

Tous ces vers appartiennent à la structure de la scène tragique, à l'éloquence et à l'argumentation ; ils servent à marquer les arêtes du dialogue. Il en est cependant de plus importants. Dans la bouche de Danaos, par exemple, les moralités finissent par former partie de son caractère. Le vieillard. au début de la pièce, avait donné plusieurs bons conseils à ses filles ; cette humeur didactique lui revient à la fin de la pièce, et il leur dit cette tirade : « Ajoutez ceci à toutes les autres maximes paternelles que vous avez gravées dans vos cœurs. Les inconnus ne se laissent éprouver que par le temps. Or pour l'étranger tout homme a la langue facile et mauvaise, et d'un rien on ternit sa réputation. Aussi vous dis-je de ne pas me déshonorer. Car vous avez l'âge qui attire les hommes, et le fruit tendre est un trésor difficile à garder. Hommes et bêtes, que dis-je ? les monstres ailés ou ceux qui arpentent la terre le ravissent. Le fruit plein de suc, Aphrodité le proclame et ne veut pas que la fleur attende en vain l'amour. Et sur les vierges à la belle jeunesse épanouie chaque passant lance un regard charmeur, car l'amour l'a dompté. Que cela ne nous fasse pas souffrir les choses dont il advint grand'peine, et pour lesquelles toute une mer fut labourée de javelots ! Que cela ne fasse pas

(1) B A. δοκεῖτε [δή] μοι τῆσδε κοινωνεῖν χθονὸς
τἀρχαῖον. ἀλλὰ πῶς

[illegible] [illegible] et à [illegible] de [illegible] [illegible]. Deux [illegible] nous sont ouvertes, l'une par [illegible], l'autre par les citoyens, pour que nous y habitions sans [illegible] payer [illegible] tomber bien. Seulement observez les commandements de votre père [illegible] sur vous [illegible] que [illegible] (v. [illegible]). De cette tirade, qui vient ainsi s'ajouter à la première, il se dégage une impression, — ou plutôt une intention — psychologique. [illegible] et [illegible]. [illegible] est [illegible]. Toutefois il faut le premier [illegible] au [illegible]. [illegible] n'eût pas placé sa pièce entre deux [illegible] [illegible].

Il est d'ailleurs assez curieux que les Perses aussi débutent et se terminent par des discours moraux. Avant de raconter son rêve, Atossa prononce quelques vers d'introduction : « [illegible] mes amis, ma propre vie est un jeu ; je crains que [illegible] la poussière dans sa course folle, la grande richesse ne renverse cette prospérité que Dareios éleva non sans l'aide d'un dieu. Or, voici le dilemme [illegible] [illegible] qui s'élève plein de [illegible]

([illegible] V. [illegible]). καὶ ταῦτα μὲν [illegible] πρὸς [illegible],
[illegible] ἄλλοις [illegible] [illegible].
[illegible] [illegible] ὡς [illegible] [illegible]
πᾶς δ' ἐν μετοίκῳ γλῶσσαν εὔτυκον φέρει
κακήν, τό τ' εἰπεῖν [illegible] [illegible] [illegible].
ὑμᾶς δ' ἐπαινῶ μὴ καταισχύνειν ἐμέ,
ὥραν ἐχούσας τήνδ' ἐπίστρεπτον βροτοῖς.
τέρειν' ὀπώρα δ' εὐφύλακτος οὐδαμῶς,
θῆρες δὲ κηραίνουσι καὶ βροτοί, τί μήν;
καὶ κνώδαλα πτεροῦντα καὶ πεδοστιβῆ.
καρπώματα στάζοντα κηρύσσει [illegible]
[illegible] κωλύουσαν θωσμένην [illegible]
καὶ παρθένων χλιδαῖσιν εὐμόρφοις ἔπι
πᾶς τις παρελθὼν ὄμματος θελκτήριον
τόξευμ' ἔπεμψεν, ἱμέρου νικώμενος.
πρὸς ταῦτα μὴ πάθωμεν ὧν πολὺς πόνος,
πολὺς δὲ πόντος [illegible] [illegible] [illegible],
μηδ' αἶσχος ἡμῖν, ἡδονὴν δ' ἐχθροῖς ἐμοῖς
πράξωμεν. οἴκησις δὲ καὶ [illegible] [illegible],
τὴν μὲν Πελασγός, τὴν δὲ καὶ πόλις [illegible],
οἰκεῖν [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
μόνον φύλαξαι [illegible] [illegible] [illegible],
τὸ σωφρονεῖν [illegible] τοῦ βίου [illegible]

Deux vers sont intraduisibles : [illegible], [illegible]

tère dans mon cœur : on ne tient point en estime la fortune sans l'homme, mais sans la fortune le soleil même ne luit pas de sa pleine force » (1). Qu'on se reporte à la fin de la pièce, on y trouve un discours en deux moitiés prononcé par l'ombre de Dareios. Je le résume ainsi : « Peu d'hommes survivront, car le malheur est chose entière. Tant de sacrilèges commis ! Des monceaux de morts resteront pour dire aux petits-fils : Mortel, sois humble ! car l'insolence dresse sa fleur et se couronne d'un épi, l'égarement, dont on fauche une récolte lamentable. — A voir ces choses, que personne n'envie le bien des autres. Zeus rabaisse et punit l'orgueil. Donnez à Xerxès, vous autres, et toi, Atossa, de bons conseils. Adieu : la richesse ne profite point aux morts » (2).

Les passages que nous venons de citer suffiraient à la rigueur pour donner à ces deux pièces une forte couleur morale ; ils ne suffiraient point pour éveiller l'impression d'ensemble dont nous avons parlé d'abord. Pour la retrouver, il faut sortir du dialogue. Celui-ci, en effet, est secondaire ; on en remarque



surtout les qualités rythmiques. Aussi faudra-t-il bien retenir les sentences de début et de fin, et celles du chœur qui soulignent la tirade, et celles de la stichomythie ; il faudra les retenir et ne point s'en lasser. Mais l'effet d'ensemble dépend des strophes. Nous en avons trouvé, au début des *Suppliantes*, qui portaient sur toute la pièce. Eschyle avait beau nous ramener aux personnes du chœur, il n'y réussissait qu'à moitié. Dans les *Perses*, les strophes, quoique en général descriptives et narratives, sont pleines de l'idée à laquelle Dareios, qui n'est qu'une ombre, donnait une expression si froide.

(1) *Pers*. v. 162. καί με καρδίαν ἀμύσσει φροντίς — ἐς δ'ὑμᾶς ἐρῶ
μῦθον οὐδαμῶς ἐμαυτῆς οὖσ' ἀδείμαντος, φίλοι —
μὴ μέγας πλοῦτος κονίσας οὖδας ἀντρέψῃ ποδὶ
ὄλβον ὃν Δαρεῖος ἦρεν οὐκ ἄνευ θεῶν τινος.
ταῦτά μοι διπλῆ μέριμν' ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσί,
μήτε χρημάτων ἀνάνδρων πλῆθος ἐν τιμῇ σέβειν
μήτ' ἀχρημάτοισι λάμπειν φῶς, ὅσον σθένος πάρα

(2) *Pers*., v. 791-833.

II. — Dans les deux pièces suivantes, l'impression morale n'est pas moins accentuée, mais elle relève de la scène et même du protagoniste. Non pas que l'action, la πρᾶξις, soit plus mouvementée qu'auparavant. Affaiblissez le rôle du chœur, il ne reste toujours, pour l'expression dramatique, que le discours, unique ou double, préparé et agrémenté de stichomythies, aux nuances et aux genres fort divers, mais enfin un discours.

Nous n'avons qu'un mot à dire sur le chœur, et sur celui de *Prométhée* seulement (1). Ici, pourtant, il y a un trait nouveau et que l'auteur des *Suppliantes* ne laissait pas prévoir. Nous avons remarqué que, dans les strophes de cette pièce, la morale est toute personnelle, et que le poète se permet d'oublier le caractère du chœur et même sa situation. Disons tout de suite qu'il en est de même, à peu de chose près, pour les autres drames d'Eschyle. L'exception, ce sont les Ôkéanides. Les strophes que le poète moral leur a attribuées sont pleines de nuances délicates, de traits subtils de caractère : la pensée générale et l'expression semblent s'associer à l'image et à la mélodie, aujourd'hui perdues, mais qu'on croirait un instant retrouvées. Si nous traduisons ici, ce n'est qu'en guise de commentaire qu'il faut oublier le plus vite possible.

« Vois, — disent-elles à Prométhée, en pensant au feu qu'il donna aux hommes, — vois, ô mon ami, combien cette faveur est peu une faveur ! Dis-moi, où serait la force, quel est le secours des éphémères ? Ne vois-tu pas la faiblesse, sans ressort et pareille à un songe, où l'aveugle génération des hommes est enchaînée ? Jamais les desseins des mortels ne sortiront de l'accord réglé par Zeus » (2). L'antistrophe nous rappelle de ces

(1) On sait combien est discutée la date de cette pièce. Voir Weil, *Études sur le Drame Antique*, p. 61 suiv. Bethe, *Prolegomena zu einer Gesch. d. Theaters im Altertum*.

(2) *Str.* φέρ' ὅπως ἄχαρις χάρις, ὦ φίλος· εἰπέ, ποῦ τις ἀλκά;
τίς ἐφαμερίων ἄρηξις; οὐδ' ἐδέρχθης
ὀλιγοδρανίαν ἄκικυν
ἰσόνειρον, ᾇ τὸ φωτῶν
ἀλαὸν γένος ἐμπεποδισμένον; οὔποτε . . .
τὰν Διὸς ἁρμονίαν θνατῶν παρεξίασι βουλαί.

réflexions : « C'est ce que j'ai appris à la vue de ton affreux malheur, Prométhée. Une tout autre mélodie vole sur mes lèvres, tout autre que naguère, lorsqu'à ton mariage... » (1), et la narration lyrique recommence. Cette pensée féminine sur l'acte du héros sauveur est d'une poésie et d'un dramatique incomparables. — Ailleurs, la phrase est plus brusque, la période plus splendide. Elles commentent une maxime chère aux Grecs, puisqu'elle est de Pittakos, mais propre à ces jeunes déesses. « Sage, sage fut-il en vérité, celui qui le premier porta dans sa pensée et expliqua de sa bouche que bien mieux vaut faire alliance selon son rang, et, quand on est un mercenaire, ne point rechercher le mariage parmi ceux que la richesse énerve ou qui s'enorgueillissent de leur race. » Suit, avec l'antistrophe, l'application de cette vérité au mythe qui se joue sur la scène : « Puissiez-vous, ô Parques, ne jamais me voir partager la couche de Zeus... car je frissonne de voir Iô.... » L'épode conclut par tout rapporter à la personne des choreutes : « Quant à moi, parce que mon mariage est humble, je suis sans crainte, je n'ai pas peur. Que l'amour des puissants dieux ne jette jamais sur moi son regard inévitable. Cette lutte n'est point une lutte; je ne pourrais supporter ce qu'elle apporte, je ne sais ce que je deviendrais. Car je ne vois point où j'échapperais à la pensée de Zeus » (2).

(1) *Antistr.* ἔμαθον τάδε σὰς προσιδοῦσ' ὀλοὰς τύχας, Προμηθεῦ.
τὸ διαμφίδιον δέ μοι μέλος προσέπτα
τόδ' ἐκεῖνό θ' ὅτ' ἀμφὶ λουτρὰ
καί λέχος σὸν ὑμεναίουν

Pour ἁρμονία, voir Thomas : *Zur historischen Entwicklung d. Metapher*, Erlangen, 1891. p. 22.

(2) ΧΟ. *Str.* ἦ σοφὸς ἦ σοφὸς ἦν ὃς
πρῶτος ἐν γνώμᾳ τόδ' ἐβάστασε καὶ γλώσ-
σᾳ διεμυθολόγησεν,
ὡς τὸ κηδεῦσαι καθ' ἑαυτὸν ἀριστεύει μακρῷ,
καὶ μήτε τῶν πλούτῳ διαθρυπτομένων
μήτε τῶν γέννᾳ μεγαλυνομένων
ὄντα χερνήταν εραστεῦσαι γάμων
Antistr. μήποτε μήποτέ μ', ὦ
.....Μοῖραι, λεχέων Διὸς εὐνά-
τειραν ἴδοισθε πέλουσαν.

[illegible] le caractère du chœur disparaît [illegible] lorsqu'il s'exprime dans le dialogue. Les Okeanides — car nous ne nous occupons point d'effets scéniques — servent alors surtout à poser des questions à Prométhée et à Io. « Dévoile-nous ces choses et raconte toute l'histoire. » « Demandons-lui comment elle en vint jusqu'ici » (1). Et c'est à elles que s'adressent les longues narrations qui forment la pièce. Car, chose curieuse, dans Prométhée, où l'on s'attendrait à trouver beaucoup d'idées générales, presque tout est narratif. Le chœur demande à Prométhée pourquoi il se trouve ainsi cloué sur la roche [illegible] ; à son tour il demande à Io de raconter son histoire ; enfin Prométhée, cédant aux instances d'Io, lui prédit son avenir : trois immenses récits, dont d'ailleurs nous n'avons pas à parler ici. Ce qui appelle notre attention, presque à regret, c'est la scène entre le Titan et Okeanos.

Ce vieillard, qui rappelle tout à fait Danaos par le caractère de ses propos, vient conseiller la soumission au Titan : « Je te vois, Prométhée, lui dit-il, et, pour habile que tu sois, je veux te donner de bons conseils. Connais-toi. Prends d'autres façons, car un autre roi règne parmi les dieux... Mais, malheureux, rejette ces colères et cherche une issue à tes peines ! Peut-être mes paroles te semblent bien vieilles ; voilà pourtant le salaire, Prométhée, d'une langue trop impérieuse... Ce n'est point moi qui t'apprendrai à regimber contre l'aiguillon. Tiens-toi tranquille et ne t'emporte pas en gros mots. Ne

Epod. ἐμοὶ δ' ὅτι μὲν ὁμαλὸς ὁ γάμος,
ἄφοβος· οὐ δέδια, μηδὲ κρεισσόνων
θεῶν ἔρως ἄφυκτον ὄμμα προσδράκοι με.
ἀπόλεμος ὅδε γ' ὁ πόλεμος, ἄπορα πόριμος,
οὐδ' ἔχω τίς ἂν γενοίμαν·
τὰν Διὸς γὰρ οὐχ ὁρῶ
μῆτιν ὅπᾳ φύγοιμ' ἄν.

(1) V. 196. παντ' ἐκκάλυψον καὶ γέγων' ἡμῖν λόγον
V. 631. τὴν τῆσδε πρῶτον ἱστορήσωμεν νόσον
v. 695, 782, 819.

cer le premier les malheurs » (1), et Atossa, avant de décrire ses offrandes, pose en principe que le malheur une fois déchaîné fait tout craindre alors que le bonheur rend aveugle (2). Car tout orateur doit veiller à ce « qu'on sache d'avance, dit Aristote, le sujet du discours et que la pensée ne soit pas en suspens » (3) ; l'auditoire sait alors à quoi s'en tenir, et savoir cela, dit encore le philosophe, c'est un plaisir, « car tout homme veut entrevoir la fin » (4).

Le discours de Danaos consiste alors, comme il l'avait annoncé, en une suite de sentences : Répondez doucement, plaintivement, comme il sied aux étrangers ; soyez modestes, ayez le visage calme ; pas trop vite en fait de paroles ni trop lentement, cela déplaît ; cédez toujours, l'étranger est dans le besoin ; « car parler haut ne sied point aux faibles » (5). Avec ce vers l'orateur a terminé, mais le chœur ajoute une sentence connue : « C'est parler sagement aux sages » (6). Nous nous trouvons de nouveau devant un procédé rythmique et rhétorique : déjà le discours de Danaos se termine par une formule morale, dont la valeur n'est point tant de résumer ce qui précède que de produire par sa forme sèche un arrêt net. Et comme s'il n'en était pas assez, le chœur vient renforcer cette formule par une deuxième, dont le rythme est d'autant plus fort qu'elle est prononcée toute seule par un autre personnage.

Enfin la stichomythie. Le roi des Pélasges ne peut croire que les Danaïdes, comme elles le disent, soient d'origine argienne et par là ses parents. Les questions et les réponses se pressent. Mais enfin, dit-il, pourquoi quitter ainsi leurs

(1) *Pers.* 253. κακὸν μὲν πρῶτον ἀγγέλλειν κακά.

(2) *Pers.* 596.

(3) *Rhet.* 1415 *a* (= Teubner, p. 211) ἵνα προειδῶσι περὶ οὗ ᾖ ὁ λόγος καὶ μὴ κρέμηται ἡ διάνοια.

(4) *Id.* 1409 *a* fin (= Teubner, p. 191) ἔστι δὲ ἀηδὴς [*i. e.* λέξις εἰρομένη]· τὸ γὰρ τέλος πάντες βούλονται καθορᾶν.

(5) V. 193. θρασυστομεῖν γὰρ οὐ πρέπει τοὺς ἥσσονας.

(6) V. 194. πατερ, φρονούντως πρὸς φρονοῦντας εννέπεις. Au masculin, parce que c'est une sentence.

demeures ? La discussion se poursuit ainsi : « Roi des Pélasges, les misères des hommes ont toutes les faces et jamais on n'en voit deux pareilles...... C'était pour échapper au mariage asservissant des Égyptiens. — Tu les haissais ou la chose était-elle impie ? — Sont-ce des amis, des maîtres qu'on s'achète ? — La force des mortels s'accroît ainsi. — Aussi est-il facile de se débarrasser des malheureux. — Comment alors ferais-je mon devoir envers vous ? — Ne nous livre pas aux fils d'Égyptos, qui nous demandent. — Que dis-tu ! c'est déclarer la guerre. — Dikè protège ses champions. — Quand elle s'est mêlée de l'affaire dès le début. — Respecte les couronnes que nous avons déposées ici. — Je frissonne de voir ces lieux couverts de ce feuillage. — Terrible pourtant est la colère de Zeus, dieu des suppliants » (1).

On voit quel effet logique et rythmique le poète tire de ces formules opposées. Il fallait que les Danaïdes obtinssent la protection du roi ; la demande s'appuyait sur deux arguments également discutables : identité de patrie, justification

(1) ΧΟ. ἄναξ Πελασγῶν, αἰόλ' ἀνθρώπων κακά.
πόνου δ' ἴδοις ἂν οὐδαμοῦ ταὐτὸν πτερόν.
ΧΟ. ὡς μὴ γένωμαι δμωὶς Αἰγύπτου γένει.
ΒΑ. πότερα κατ' ἔχθραν, ἢ τὸ μὴ θέμις λέγεις;
ΧΟ. τίς δ' ἂν φίλους* ὤνοιτο τοὺς κεκτημένους;
ΒΑ. σθένος μὲν οὕτως μεῖζον αὔξεται βροτοῖς.
ΧΟ. καὶ δυστυχούντων τ' εὐμαρὴς ἀπαλλαγή.
ΒΑ. πῶς οὖν πρὸς ὑμᾶς εὐσεβὴς ἐγὼ πέλω;
ΧΟ. αἰτοῦσι μὴ 'κδῷς παισὶν Αἰγύπτου πάλιν.
ΒΑ. βαρέα σύ γ' εἶπας, πόλεμον αἴρεσθαι νέον.
ΧΟ. ἀλλ' ἡ δίκη γε ξυμμάχων ὑπερστατεῖ.
ΒΑ. εἴπερ γ' ἀπ' ἀρχῆς πραγμάτων κοινωνὸς ἦν.
ΧΟ. αἰδοῦ σὺ πρύμναν πόλεος ὧδ' ἐστεμμένην.
ΒΑ. πέφρικα λεύσσων τάσδ' ἕδρας κατασκίους.
ΧΟ. βαρύς γε μέντοι Ζηνὸς Ἱκεσίου κότος.

Le M. a ὤνοιτο, la Scholie *ad loc.* aussi. On lit généralement, du moins dans le texte, ὠνοῖτο, et j'ai gardé cette leçon. A la question du roi, si c'était par haine de leurs cousins ou parce que ce mariage était impie qu'elles avaient quitté l'Égypte, les Danaïdes répondent que c'était par haine, évidemment, puisque, quand un esclave s'achète un maître (les Danaïdes apportant leurs dots aux fils d'Égyptos) ce n'est guère entre amis qu'on traite. Il faut reconnaître cependant que tout cela est un peu compliqué, et la Scholie, quoi qu'on en dise, comprenait ὤνοιτο.

tion nouvelle, celle de l'équilibre de ces *systèmes* lyriques entre eux. Plus loin, le chœur qui les chante y est particulièrement intéressé et revit en quelque sorte le récit qu'il raconte : comment cette pensée personnelle du poète s'en accommodera-t-elle ? Mais s'il est vrai que les idées morales d'Eschyle s'expriment dans les chœurs, quel est leur rapport avec cet autre élément du poème, qui, lui, est non pas une ode mais une tragédie ? Questions fort délicates, on le voit, et d'autant plus que sous ce rapport les pièces d'Eschyle diffèrent beaucoup entre elles. Nous assistons chez lui à l'éclosion de la nouvelle forme, et celle-ci, comme les idées qu'elle doit exprimer, reste un peu flottante. Nous trouvons beaucoup de Pindare, nous pressentons Euripide. Nous passons de la rêverie morale et lyrique à la discussion morale et rhétorique.

Les pièces d'Eschyle se divisent en trois classes : les *Suppliantes* et les *Perses*, *Prométhée* et les *Sept*, *l'Orestie*.

I. — Le trait distinctif de la première classe, c'est l'intérêt du chœur, soit que, comme dans les *Suppliantes*, il se charge lui-même de l'action ; soit que, comme dans les *Perses*, l'action n'existe que pour éveiller des sentiments variés dans le chœur. — Nous sommes à Argos. Les cinquante filles de Danaos ont quitté l'Égypte à toutes voiles pour échapper à leurs cousins. A peine débarquées et toutes tremblantes de peur, elles demandent asile au roi du pays, et leur père va plaider leur cause devant le peuple Argien. Cependant arrive le héraut des prétendants ; les trouvant seules, il les menace. Le roi d'abord, puis Danaos reviennent. Les prétendants seront repoussés et les Danaïdes sont sauvées. — Nous sommes à Suse. Les fidèles du palais attendent anxieusement les nouvelles de l'expédition de Xerxès ; la reine mère a eu des rêves funestes. Arrive le messager qui raconte la défaite. Au milieu du malheur déchaîné, le spectre de Dareios paraît comme le souvenir de la grandeur passée ; puis Xerxès, la misère présente, traverse la scène en pleurant. — Ce sont là, c'est évident, des tableaux, et rien de plus : il ne se passe rien.

Xerxès et les Fidèles, les Danaïdes et Danaos ne nous intéressent point en eux-mêmes ; à peine si, en lisant les chœurs, nous savons que ces Fidèles sont des vieillards et des Perses, et les Danaïdes de jeunes Libyennes. Nous souffrons de voir tomber un grand empire, de voir des femmes abandonnées. L'effet qui subsiste est, cependant, plus vague encore : il nous reste une impression d'idées morales sur la destinée et la justice, sur le châtiment divin et la récompense divine.

Cette impression, hâtons-nous de le dire, est d'ensemble, et il serait possible qu'elle ne relevât nulle part d'une expression directe. D'ailleurs, si nous allons étudier des passages déterminés, ce n'est point pour démontrer que l'essentiel ici, comme dans toute œuvre d'art, ne perd pas, pour ne pas dire plus, à l'analyse. Mais ces idées générales se trouvent aussi exprimées en toutes lettres, nous verrons dans quelles circonstances.

Les *Suppliantes* débutent par un morceau en anapestes, suivi de plusieurs *systèmes* lyriques, où le chœur nous explique son identité, sa situation, la signification de ses gestes : il y a narration du mythe, mais adaptée au narrateur. Le poète à ce point s'interrompt. « La direction des choses est bien vraiment à Zeus ; le désir de Zeus est difficile à saisir. Partout il flamboie jusque dans les ténèbres, par un hasard obscur aux yeux de la gent mortelle. Quand Zeus de sa tête a fait signe d'assentiment, la chose s'accomplit sûrement, elle tombe droite sans toucher des épaules. Or, sombres, velus, dans sa poitrine les chemins de la pensée se perdent insaisissables. Des tours de leurs espoirs il précipite les mortels : rien n'en reste. Et il n'arme aucune puissance... Mais assise très haut sa pensée pourtant agit de là, de son trône sacré » (1). Ce sont une strophe et une antistrophe, puis une

(1) *Str.* 4. εἴθ' εἴη Διὸς εὖ παναλη-
θῶς. Διὸς ἵμερος οὐκ
εὐθήρατος ἐτύχθη.
παντᾷ τοι φλεγέθει
κἀν σκότῳ μελαίνᾳ
ξὺν τύχᾳ μερόπεσσι λαοῖς.

deuxième strophe, où Eschyle, perdu dans la méditation, essaie de se justifier à lui-même le hasard et la déraison dans les choses humaines. Cependant le chœur est composé de jeunes filles libyennes, transies de peur à la vue d'un pays étranger, peut-être hostile. Il faut donc revenir de ces réflexions et rentrer dans le drame : c'est le sujet d'une deuxième antistrophe fort curieuse : « Puisse-t-il [Zeus] regarder l'insolence des hommes comme une souche en sève qui pousse et fleurit, dans le dessein funeste qu'ils ont pris de nous épouser » (1). Les « hommes », c'est d'abord l'humanité, puis les fils d'Égyptos, cousins des Danaïdes.

Voilà un trait d'union comme le lyrisme de Pindare n'en connaît point. L'idée morale et personnelle se détache complètement du contexte et forme à elle seule un poème ; elle se développe et s'impose. Devant l'image des Danaïdes abandonnées, le poète affirme les droits de la vertu et le triomphe, tardif peut-être, du bien. Mais pour reprendre la narration, il ne peut pas comme Pindare brusquer les choses : il ne lui est pas permis de s'oublier; les Danaïdes, qui disent ces vers, doivent elles-mêmes les appliquer à leur situation. De là cette

Antistr. 4. πίπτει δ' ἀσφαλὲς οὐδ' ἐπὶ νώ-
τῳ, κορυφᾷ Διὸς εἰ
κρανθῇ πρᾶγμα τέλειον.
δαυλοὶ γὰρ πραπίδων
δάσκιοί τε τείνου-
σιν πόροι κατιδεῖν ἄφραστοι.
Str. 5. ἰάπτει δ' ἐλπίδων ἀφ' ὑψιπύρ-
γων πανώλεις βροτούς,
βίαν δ' οὔτιν' ἐξοπλίζει
τὰν ἄποινον δαιμονίων
ἥμενον ἄνω φρόνημά πως
αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμ-
πας ἑδράνων ἀφ' ἁγνῶν.

Le vers 93 est intraduisible.

(1) *Antistr.* 5 ἰδέσθω δ' εἰς ὕβριν βρότειον, οἵ-
α νεάζει πυθμὴν
δι' ἀμὸν γάμον τεθαλὼς
δυσπαραβούλοισι φρεσίν

phrase embarrassée qui n'est qu'un exemple entre beaucoup. Le lyrisme tragique reconnaît donc cette contradiction profonde, qu'il rend par la bouche de personnages les réflexions du poète, et cela dans une narration qui n'est elle aussi qu'à moitié dramatisée.

Passons maintenant tout de suite à la partie parlée, moins importante, mais nouvelle ; à ces scènes qui interrompent les *systèmes* lyriques et qui consistent pour la plupart en un discours ou en deux discours opposés, avec un morceau de stichomythie. Ainsi quand, cédant aux prières des Fidèles et d'Atossa, le spectre de Dareios leur apparaît, il s'instruit d'abord, vers par vers, sur les détails du désastre ; puis, dans un grand discours, il en dit les causes et les effets. De même, à l'arrivée des Danaïdes, Danaos décrit la scène et prend conseil ; une de ses filles le lui fait préciser vers par vers ; puis vient la seconde moitié du discours. Là-dessus arrive le roi : dans un discours d'une cinquantaine de vers il leur demande qui elles sont et ce qu'elles cherchent ; leur coryphée lui répond dans une stichomythie à peu près de même longueur. Impossible d'imaginer une forme plus stricte, un rythme plus marqué. Mais il y a plus.

Cette régularité est renforcée par une rhétorique déjà consciente. Danaos débute ainsi : « Mes enfants, il faut être sensé. Vieillard sensé et fidèle, j'ai tenu en père le gouvernail. Et voici que sur terre prenant conseil, je vous prie de graver mes commandements dans vos cœurs » (1). Le début gnomique, l'antithèse en deux couplets du voyage par mer et du débarquement sur terre, l'annonce formelle du sujet, tout cela se retrouve à chaque page de la tragédie grecque. De même dans les Perses, le messager, sur le point de raconter le désastre de Salamine, s'écrie : « C'est grand malheur d'annon-

(1) ΔΑ. παῖδες, φρονεῖν χρή· σὺν φρονοῦντι δ' ἥκετε
πιστῷ γέροντι τῷδε ναυκλήρῳ πατρί.
καὶ τἀπὶ χέρσου νῦν προμηθίαν λαβὼν
αἰνῶ φυλάξαι τἄμ' ἔπη δελτουμένας.

cer le premier les malheurs » (1), et Atossa, avant de décrire ses offrandes, pose en principe que le malheur une fois déchaîné fait tout craindre alors que le bonheur rend aveugle (2). Car tout orateur doit veiller à ce « qu'on sache d'avance, dit Aristote, le sujet du discours et que la pensée ne soit pas en suspens » (3) ; l'auditoire sait alors à quoi s'en tenir, et savoir cela, dit encore le philosophe, c'est un plaisir, « car tout homme veut entrevoir la fin » (4).

Le discours de Danaos consiste alors, comme il l'avait annoncé, en une suite de sentences : Répondez doucement, plaintivement, comme il sied aux étrangers ; soyez modestes, ayez le visage calme ; pas trop vite en fait de paroles ni trop lentement, cela déplaît : cédez toujours, l'étranger est dans le besoin ; « car parler haut ne sied point aux faibles » (5). Avec ce vers l'orateur a terminé, mais le chœur ajoute une sentence connue : « C'est parler sagement aux sages » (6). Nous nous trouvons de nouveau devant un procédé rythmique et rhétorique : déjà le discours de Danaos se termine par une formule morale, dont la valeur n'est point tant de résumer ce qui précède que de produire par sa forme sèche un arrêt net. Et comme s'il n'en était pas assez, le chœur vient renforcer cette formule par une deuxième, dont le rythme est d'autant plus fort qu'elle est prononcée toute seule par un autre personnage.

Enfin la stichomythie. Le roi des Pélasges ne peut croire que les Danaïdes, comme elles le disent, soient d'origine argienne et par là ses parents. Les questions et les réponses se pressent. Mais enfin, dit-il, pourquoi quitter ainsi leurs

(1) *Pers.* 253. κακὸν μὲν πρῶτον ἀγγέλλειν κακά.

(2) *Pers.* 596.

(3) *Rhet.* 1415 *a* (= Teubner, p. 211) ἵνα προειδῶσι περὶ οὗ ᾖ ὁ λόγος καὶ μὴ κρέμηται ἡ διάνοια.

(4) *Id.* 1409 *a* fin (= Teubner, p. 191) ἔστι δὲ ἀηδὴς [*i. e.* λέξις εἰρομένη]· τὸ γὰρ τέλος πάντες βούλονται καθορᾶν.

(5) V. 193. θρασυστομεῖν γὰρ οὐ πρέπει τοὺς ἥσσονας.

(6) V. 194. πατερ, φρονούντως πρὸς φρονοῦντας εννέπεις. Au masculin, parce que c'est une sentence.

demeures ? La discussion se poursuit ainsi : « Roi des Pélasges, les misères des hommes ont toutes les faces et jamais on n'en voit deux pareilles...... C'était pour échapper au mariage asservissant des Égyptiens. — Tu les haïssais ou la chose était-elle impie ? — Sont-ce des amis, des maîtres qu'on s'achète ? — La force des mortels s'accroît ainsi. — Aussi est-il facile de se débarrasser des malheureux. — Comment alors ferais-je mon devoir envers vous ? — Ne nous livre pas aux fils d'Égyptos, qui nous demandent. — Que dis-tu ! c'est déclarer la guerre. — Dikè protège ses champions. — Quand elle s'est mêlée de l'affaire dès le début. — Respecte les couronnes que nous avons déposées ici. — Je frissonne de voir ces lieux couverts de ce feuillage. — Terrible pourtant est la colère de Zeus, dieu des suppliants » (1).

On voit quel effet logique et rythmique le poète tire de ces formules opposées. Il fallait que les Danaïdes obtinssent la protection du roi ; la demande s'appuyait sur deux arguments également discutables : identité de patrie, justification

(1) ΧΟ. ἄναξ Πελασγῶν, αἰόλ' ἀνθρώπων κακά.
πόνου δ' ἴδοις ἂν οὐδαμοῦ ταὐτὸν πτερόν.
ΧΟ. ὡς μὴ γένωμαι δμωὶς Αἰγύπτου γένει.
ΒΑ. πότερα κατ' ἔχθραν, ἢ τὸ μὴ θέμις λέγεις;
ΧΟ. τίς δ' ἂν φίλους* ὤνοιτο τοὺς κεκτημένους;
ΒΑ. σθένος μὲν οὕτως μεῖζον αὔξεται βροτοῖς.
ΧΟ. καὶ δυστυχούντων τ' εὐμαρὴς ἀπαλλαγή.
ΒΑ. πῶς οὖν πρὸς ὑμᾶς εὐσεβὴς ἐγὼ πέλω;
ΧΟ. αἰτοῦσι μὴ 'κδῷς παισὶν Αἰγύπτου πάλιν.
ΒΑ. βαρέα σύ γ' εἶπας, πόλεμον αἴρεσθαι νέον.
ΧΟ. ἀλλ' ἡ δίκη γε ξυμμάχων ὑπερστατεῖ.
ΒΑ. εἴπερ γ' ἀπ' ἀρχῆς πραγμάτων κοινωνὸς ἦν.
ΧΟ. αἰδοῦ σὺ πρύμναν πόλεος ὧδ' ἐστεμμένην.
ΒΑ. πέφρικα λεύσσων τάσδ' ἕδρας κατασκίους.
ΧΟ. βαρύς γε μέντοι Ζηνὸς Ἱκεσίου κότος.

Le M. a ὤνοιτο, la Scholie *ad loc.* aussi. On lit généralement, du moins dans le texte, ὠνοῖτο, et j'ai gardé cette leçon. A la question du roi, si c'était par haine de leurs cousins ou parce que ce mariage était impie qu'elles avaient quitté l'Égypte, les Danaïdes répondent que c'était par haine, évidemment, puisque, quand un esclave s'achète un maître (les Danaïdes apportant leurs dots aux fils d'Égyptos) ce n'est guère entre amis qu'on traite. Il faut reconnaître cependant que tout cela est un peu compliqué, et la Scholie, quoi qu'on en dise, comprenait ὤνοιτο.

morale. Le premier point acquis, on était passé au second par une transition : « Il semble bien, avait dit le roi, que vous soyez originaires de ce pays. Mais alors... » (1). Le second argument est non plus de caractère particulier, mais général, et le débat consiste dans l'opposition de maximes contraires, de γνῶμαι, que chaque parti invoque en sa faveur. Tout dépend du succès de cette démonstration, et rien n'est probant comme une sentence. Mais rien, aussi, n'est plus rapide. Quelle vitesse, quelle allure, quel rythme dans ce dialogue où tout est formule et marche au temps de six ! La stichomythie est donc une discussion très agitée et pleine de sentences sans cesse renversées par des sentences contraires.

Tous ces vers appartiennent à la structure de la scène tragique, à l'éloquence et à l'argumentation ; ils servent à marquer les arêtes du dialogue. Il en est cependant de plus importants. Dans la bouche de Danaos, par exemple, les moralités finissent par former partie de son caractère. Le vieillard, au début de la pièce, avait donné plusieurs bons conseils à ses filles ; cette humeur didactique lui revient à la fin de la pièce, et il leur dit cette tirade : « Ajoutez ceci à toutes les autres maximes paternelles que vous avez gravées dans vos cœurs. Les inconnus ne se laissent éprouver que par le temps. Or pour l'étranger tout homme a la langue facile et mauvaise, et d'un rien on ternit sa réputation. Aussi vous dis-je de ne pas me déshonorer. Car vous avez l'âge qui attire les hommes, et le fruit tendre est un trésor difficile à garder. Hommes et bêtes, que dis-je ? les monstres ailés ou ceux qui arpentent la terre le ravissent. Le fruit plein de suc, Aphrodité le proclame et ne veut pas que la fleur attende en vain l'amour. Et sur les vierges à la belle jeunesse épanouie chaque passant lance un regard charmeur, car l'amour l'a dompté. Que cela ne nous fasse pas souffrir les choses dont il advint grand'peine, et pour lesquelles toute une mer fut labourée de javelots ! Que cela ne fasse pas

(1) B A. δοκεῖτε [δή] μοι τῆσδε κοινωνεῖν χθονὸς
τἀρχαῖον. ἀλλὰ πῶς

notre honte et la joie de mes ennemis ! Deux demeures nous sont ouvertes, l'une par le roi, l'autre par les citoyens, pour que nous y habitions sans rien payer : cela tombe bien. Seulement, observe les commandements de ton père : l'empire sur soi vaut mieux que la vie » (1). De cette tirade, qui vient ainsi s'ajouter à la première, il se dégage une impression — ou plutôt une intention — psychologique. Père et vieillard, Danaos est prêcheur. Toutefois il faut le prendre entièrement au sérieux ; Eschyle n'eût pas placé sa pièce entre deux effets comiques.

Il est d'ailleurs assez curieux que les *Perses* aussi débutent et se terminent par des discours moraux. Avant de raconter son rêve, Atossa prononce quelques vers d'introduction : « Oui, mes amis, ma propre vie est un jeu ! je crains que, soulevant la poussière dans sa course folle, la grande richesse ne renverse cette prospérité que Dareios éleva non sans l'aide d'un dieu. Or, voici le dilemme (διπλῆ μέριμνα) qui s'élève plein de mys-

(1) V. 958. καὶ ταῦτα μὲν γράψεσθε πρὸς γεγραμμένοις
πολλοῖσιν ἄλλοις σωφρονίσμασιν πατρός,
*ἀγνῶθ' ὅμιλον ὡς ἐλέγχεσθαι χρόνῳ.
πᾶς δ' ἐν μετοίκῳ γλῶσσαν εὔτυκον φέρει
κακήν, τό τ' εἰπεῖν εὐπετὲς μύσαγμά πως.
ὑμᾶς δ' ἐπαινῶ μὴ καταισχύνειν ἐμέ,
ὥραν ἐχούσας τήνδ' ἐπίστρεπτον βροτοῖς.
τέρειν' ὀπώρα δ' εὐφύλακτος οὐδαμῶς,
θῆρες δὲ κηραίνουσι καὶ βροτοί, τί μήν ;
καὶ κνώδαλα πτεροῦντα καὶ πεδοστιβῆ.
καρπώματα στάζοντα κηρύσσει Κύπρις
*κάλωρα κωλύουσαν θωσμένην ἐρῶ
καὶ παρθένων χλιδαῖσιν εὐμόρφοις ἔπι
πᾶς τις παρελθὼν ὄμματος θελκτήριον
τόξευμ' ἔπεμψεν, ἱμέρου νικώμενος.
πρὸς ταῦτα μὴ πάθωμεν ὧν πολὺς πόνος,
πολὺς δὲ πόντος εἵνεκ' ἠρόθη δορί,
μηδ' αἶσχος ἡμῖν, ἡδονὴν δ' ἐχθροῖς ἐμοῖς
πράξωμεν. οἴκησις δὲ καὶ διπλῆ πάρα.
τὴν μὲν Πελασγός, τὴν δὲ καὶ πόλις διδοῖ,
οἰκεῖν λάτρων ἄτερθεν · εὐπετῆ τάδε.
μόνον φύλαξαι τάσδ' ἐπιστολὰς πατρός,
τὸ σωφρονεῖν τιμῶσα τοῦ βίου πλέον.

Deux vers sont intraduisibles : 960, 969.

tère dans mon cœur : on ne tient point en estime la fortune sans l'homme, mais sans la fortune le soleil même ne luit pas de sa pleine force » (1). Qu'on se reporte à la fin de la pièce, on y trouve un discours en deux moitiés prononcé par l'ombre de Dareios. Je le résume ainsi : « Peu d'hommes survivront, car le malheur est chose entière. Tant de sacrilèges commis ! Des monceaux de morts resteront pour dire aux petits-fils : Mortel, sois humble ! car l'insolence dresse sa fleur et se couronne d'un épi, l'égarement, dont on fauche une récolte lamentable. — A voir ces choses, que personne n'envie le bien des autres. Zeus rabaisse et punit l'orgueil. Donnez à Xerxès, vous autres, et toi, Atossa, de bons conseils. Adieu : la richesse ne profite point aux morts » (2).

Les passages que nous venons de citer suffiraient à la rigueur pour donner à ces deux pièces une forte couleur morale ; ils ne suffiraient point pour éveiller l'impression d'ensemble dont nous avons parlé d'abord. Pour la retrouver, il faut sortir du dialogue. Celui-ci, en effet, est secondaire ; on en remarque surtout les qualités rythmiques. Aussi faudra-t-il bien retenir les sentences de début et de fin, et celles du chœur qui soulignent la tirade, et celles de la stichomythie : il faudra les retenir et ne point s'en lasser. Mais l'effet d'ensemble dépend des strophes. Nous en avons trouvé, au début des *Suppliantes*, qui portaient sur toute la pièce. Eschyle avait beau nous ramener aux personnes du chœur, il n'y réussissait qu'à moitié. Dans les *Perses*, les strophes, quoique en général descriptives et narratives, sont pleines de l'idée à laquelle Dareios, qui n'est qu'une ombre, donnait une expression si froide.

(1) *Pers*. v. 162. καί με καρδίαν ἀμύσσει φροντίς — ἐς δ'ὑμᤶς ἐρῶ
μῦθον οὐδαμῶς ἐμαυτῆς οὖσ' ἀδείμαντος, φίλοι —
μὴ μέγας πλοῦτος κονίσας οὖδας ἀντρέψῃ ποδὶ
ὄλβον ὃν Δαρεῖος ἦρεν οὐκ ἄνευ θεῶν τινος.
ταῦτά μοι διπλῆ μέριμν' ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσί,
μήτε χρημάτων ἀνάνδρων πλῆθος ἐν τιμῇ σέβειν
μήτ' ἀχρημάτοισι λάμπειν φῶς, ὅσον σθένος πάρα

(2) *Pers*., v. 791-833.

II. — Dans les deux pièces suivantes, l'impression morale n'est pas moins accentuée, mais elle relève de la scène et même du protagoniste. Non pas que l'action y soit plus mouvementée qu'auparavant. Affaiblissez le rôle du chœur, il ne reste toujours, pour l'expression dramatique, que le discours, unique ou double, préparé et agrémenté de [illegible], aux nuances et aux genres fort divers, mais enfin un discours.

Nous n'avons qu'un mot à dire sur le chœur, et sur celui de *Prométhée* seulement (1). Ici pourtant, il y a un trait nouveau et que l'auteur des *Suppliantes* ne laissait pas prévoir. Nous avons remarqué que, dans les strophes de cette pièce, la morale est toute personnelle, et que le poète se permet d'oublier le caractère du chœur et même sa situation. Disons tout de suite qu'il en est de même, à peu de chose près, pour les autres drames d'Eschyle. L'exception, ce sont les Océanides. Les strophes que le poète moral leur a attribuées sont pleines de nuances délicates, de traits subtils de caractère ; la pensée générale et l'expression semblent s'associer à l'image et à la mélodie, aujourd'hui perdues, mais qu'on croirait un instant retrouvées. Si nous traduisons ici, ce n'est qu'en guise de commentaire qu'il faut oublier le plus vite possible.

« Vois, — disent-elles à Prométhée, en pensant au feu qu'il donna aux hommes, — vois, ô mon ami, combien cette faveur est peu une faveur ! Dis-moi, où serait la force, quel est le secours des éphémères ? Ne vois-tu pas la faiblesse, sans ressort et pareille à un songe, où l'aveugle génération des hommes est enchaînée ? Jamais les desseins des mortels ne sortiront de l'accord réglé par Zeus » (2). L'antistrophe nous rappelle de ces

(1) On sait combien est discutée la date de cette pièce. Voir Weil, *Études sur le Drame Antique*, p. 61 suiv. Bethe, *Prolegomena zu einer Gesch. d. Theaters im Altertum*.

(2) *Str.* φέρ' ὅπως ἄχαρις χάρις, ὦ φίλος· εἰπέ, ποῦ τίς ἀλκά ;
τίς ἐφαμερίων ἄρηξις ; οὐδ' ἐδέρχθης
ὀλιγοδρανίαν ἄκικυν
ἰσόνειρον, ᾇ τὸ φωτῶν
ἀλαὸν γένος ἐμπεποδισμένον ; οὔποτε.....
τὰν Διὸς ἁρμονίαν θνατῶν παρεξίασι βουλαί.

réflexions : « C'est ce que j'ai appris à la vue de ton affreux malheur, Prométhée. Une tout autre mélodie vole sur mes lèvres, tout autre que naguère, lorsqu'à ton mariage... » (1), et la narration lyrique recommence. Cette pensée féminine sur l'acte du héros sauveur est d'une poésie et d'un dramatique incomparables. — Ailleurs, la phrase est plus brusque, la période plus splendide. Elles commentent une maxime chère aux Grecs, puisqu'elle est de Pittakos, mais propre à ces jeunes déesses. « Sage, sage fut-il en vérité, celui qui le premier porta dans sa pensée et expliqua de sa bouche que bien mieux vaut faire alliance selon son rang, et, quand on est un mercenaire, ne point rechercher le mariage parmi ceux que la richesse énerve ou qui s'enorgueillissent de leur race. » Suit, avec l'antistrophe, l'application de cette vérité au mythe qui se joue sur la scène : « Puissiez-vous, ô Parques, ne jamais me voir partager la couche de Zeus... car je frissonne de voir Iô.... » L'épode conclut par tout rapporter à la personne des choreutes : « Quant à moi, parce que mon mariage est humble, je suis sans crainte, je n'ai pas peur. Que l'amour des puissants dieux ne jette jamais sur moi son regard inévitable. Cette lutte n'est point une lutte; je ne pourrais supporter ce qu'elle apporte, je ne sais ce que je deviendrais. Car je ne vois point où j'échapperais à la pensée de Zeus » (2).

(1) *Antistr.* ἔμαθον τάδε σὰς προσιδοῦσ' ὀλοὰς τύχας, Προμηθεῦ.
τὸ διαμφίδιον δέ μοι μέλος προσέπτα
τόδ' ἐκεῖνό θ' ὅτ' ἀμφὶ λουτρὰ
καὶ λέχος σὸν ὑμεναίουν

Pour ἁρμονία, voir Thomas : *Zur historischen Entwicklung d. Metapher*, Erlangen, 1891. p. 22.

(2) ΧΟ. *Str.* ἦ σοφὸς ἦ σοφὸς ἦν ὃς
πρῶτος ἐν γνώμᾳ τόδ' ἐβάστασε καὶ γλώσ-
σᾳ διεμυθολόγησεν,
ὡς τὸ κηδεῦσαι καθ' ἑαυτὸν ἀριστεύει μακρῷ,
καὶ μήτε τῶν πλούτῳ διαθρυπτομένων
μήτε τῶν γέννᾳ μεγαλυνομένων
ὄντα χερνήταν ερα στεῦσαι γάμων
Antistr. μήποτε μήποτέ μ', ὦ
.....Μοῖραι, λεχέων Διὸς εὐνά-
τειραν ἴδοισθε πέλουσαν.

[illegible]

[illegible] Prends [illegible] Mais, [illegible] voilà [illegible] impérieuse... [illegible] gros mots. Ne

[illegible]

sais-tu pas fort bien, toi le grand sage, que des propos inconsidérés attirent toujours le châtiment ? » (1). Le Titan s'irrite de cette sagesse officieuse ; il se passerait bien des bons soins du vieillard, qui ferait mieux, lui dit-il, de veiller à ce que lui aussi ne devienne la proie des humeurs despotiques de Zeus. Voilà les orateurs aux prises ; la scène se termine par une stichomythie gnomique : « Ne sais-tu pas, Prométhée, que la colère est une maladie dont les paroles sont les médecins ? — Quand pour détendre le cœur le moment est bien choisi et qu'on ne contraint point de force la passion qui monte. — Mais le bon courage et la persévérance, y vois-tu un mal qui se fasse punir ? Veuille bien m'instruire. — Travail perdu et naïveté stupide. — Laisse-moi souffrir de ce mal. Mieux vaut garder sa raison, tout en semblant l'avoir perdue. — Voilà mon crime, comme on le verra ! » (2). Cette scène, la seule

Prom 311. ΩΚ. ὁρῶ, Προμηθεῦ, καὶ παραινέσαι γέ σοι
θέλω τὰ λῷστα, καίπερ ὄντι ποικίλῳ.
γίγνωσκε σαυτὸν καὶ μεθάρμοσαι τρόπους
νέους · νέος γὰρ καὶ τύραννος ἐν θεοῖς.

ἀλλ' ὦ ταλαίπωρ' ἃς ἔχεις ὀργὰς ἄφες, 319
ζήτει δὲ τῶνδε πημάτων ἀπαλλαγάς.
ἀρχαῖ' ἴσως σοι φαίνομαι λέγειν τάδε·
τοιαῦτα μέντοι τῆς ἄγαν ὑψηγόρου
γλώσσης, Προμηθεῦ, τἀπίχειρα γίγνεται.

οὔκουν ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ 326
πρὸς κέντρα κῶλον ἐκτενεῖς.

σὺ δ' ἡσύχαζε μηδ' ἄγαν λαβροστόμει. 331
ἢ οὐκ οἶσθ' ἀκριβῶς ὢν περισσόφρων ὅτι
γλώσσῃ ματαίᾳ ζημία προστρίβεται ;

(2) *Prom*. 381. ΩΚ. οὔκουν, Προμηθεῦ, τοῦτο γιγνώσκεις ὅτι
ὀργῆς νοσούσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι ;
ΠΡ. ἐάν τις ἐν καιρῷ γε μαλθάσσῃ κέαρ
καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχναίνῃ βίᾳ.
ΩΚ. ἐν τῷ προθυμεῖσθαι δὲ καὶ τολμᾶν τίνα
ὁρᾷς ἐνοῦσαν ζημίαν ; δίδασκέ με.
ΠΡ. μόχθον περισσὸν κουφόνουν τ' εὐηθίαν.
ΩΚ. ἔα με τῇδε τῇ νόσῳ νοσεῖν, ἐπεὶ
κέρδιστον εὖ φρονοῦντα μὴ φρονεῖν δοκεῖν.
ΠΡ. ἐμὸν δοκήσει τἀμπλάκημ' εἶναι τόδε.

Les métaphores tirées de la médecine et fort difficiles à traduire sont fréquentes dans les drames d'Eschyle.

où s'expriment des idées générales, est fort difficile à apprécier. Il semblerait qu'Eschyle, comme dans le cas de Danaos, ait voulu y peindre des caractères : le discours moral d'Ôkeanos, dont la naïveté contraste si violemment avec l'attitude de Prométhée, aurait été écrit dans ce but même. Si cela est possible, il est tout à fait certain qu'elle n'a aucun caractère comique. La conduite du Titan n'est point incorrecte, mais imprudente : dire du mal de Dieu entraîne une punition et même se paie : à cette idée profonde, essentielle au mythe, Eschyle donne la forme dramatique. Il met en présence Prométhée et le vieillard Ôkéanos : ce dernier, dans un discours, expose les vérités de l'expérience : Prométhée riposte en citant toutes les victimes du nouveau despote et en congédiant son bon ami : à ce point la tension logique et dramatique se traduit dans un morceau où les interlocuteurs se lancent des sentences contraires.

L'autre héros d'Eschyle, tout en étant soldat, est beaucoup plus abstrait dans ses expressions. La structure des *Sept* est en même temps un triomphe d'éloquence. Thèbes est assiégée ; Étéocle envoie un éclaireur, il réprouve les plaintes du chœur : ce sont là deux discours. Revient alors l'éclaireur, l'ἄγγελος : les sept chefs de l'armée ennemie donneront à l'instant même l'assaut. Étéocle les fait nommer et décrire un à un, et désigne à mesure un champion thébain : cela fait quatorze discours et tout le dialogue. Le reste est un immense *thrène*, chanté sur les cadavres des frères ennemis, et où les deux sœurs font les solos. Beaucoup admirée, cette pièce est un modèle de l'art tragique grec, on dirait une façade avec sept piliers doubles et, au-dessus, un fronton aux lignes et aux surfaces à la fois souples et symétriques.

Les discours d'Étéocle débutent brutalement : « L'accoutrement de l'homme ne me fait pas tressaillir, et sa devise ne porte point de blessures. Casques et galons ne sauraient mordre sans javelots » (1). « Mon champion aura cet autre avantage,

(1) V. 370. κόσμον μὲν ἀνδρὸς οὔτιν' ἂν τρέσαιμ' ἐγώ,
οὐδ' ἑλκοποιὰ γίγνεται τὰ σήματα.
λόφοι δὲ κώδων τ' οὐ δάκνουσ' ἄνευ δορός.

que le vantard se condamne par sa propre langue » (1). Plus loin, après la description d'Amphiaraos : « Malheur ! que la destinée mortelle unisse l'homme de bien aux scélérats ! » (2). Et toujours, après ces débuts gnomiques, désignation avec éloge du combattant de Thèbes dont seul la cause est juste : « Il s'incline devant le trône de l'honneur et déteste les vains défis ; car il est lent à agir bassement et aime à ne point être vil » (3). « Car il veut non paraître mais être brave » (4). « Il veut garder le silence ou parler juste » (5). Phrases fameuses et qui retentissent à travers toute l'antiquité. Non qu'elles caractérisent les guerriers auxquels elles s'appliquent ni même Étéocle qui les prononce, mais elles viennent ramasser d'un seul vers les descriptions qui précèdent et accentuent le rythme. De même, pour finir : « Terrible qui révère les dieux » (6). « C'est un don de dieu que le succès humain » (7). Tout cela marche au tambour comme un bataillon à la parade. Enfin Étéocle va partir, le coryphée l'implore une dernière fois de rester : c'est le moment de la stichomythie. « La victoire même honteuse est honorée de dieu. — Le soldat ne doit point connaître ce mot. — Mais veux-tu verser le sang de ton propre frère ? — Quand dieu le donne, on n'échappe point au malheur » (8).

(1) V. 420. καὶ τῷδε κέρδει κέρδος ἄλλο τίκτεται.
τῶν τοι ματαίων ἀνδράσιν φρονημάτων
ἡ γλῶττ' ἀληθὴς γίγνεται κατήγορος.

(2) V. 580. φεῦ τοῦ ξυναλλάσσοντος ὄρνιθος βροτοῖς
δίκαιον ἄνδρα τοῖσι δυσσεβεστάτοις.

(3) V. 392. τὸν Αἰσχύνης θρόνον
τιμῶντα καὶ στυγοῦνθ' ὑπέρφρονας λόγους.
αἰσχρῶν γὰρ ἀργός, μὴ κακὸς δ' εἶναι φιλεῖ.

(4) V. 575. οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει (dans un discours du messager).

(5) V. 602. φιλεῖ δὲ σιγᾶν ἢ λέγειν τὰ καίρια.

(6) V. 579. δεινὸς ὃς θεοὺς σέβει.

(7) V. 608. θεοῦ δὲ δῶρόν ἐστιν εὐτυχεῖν βροτούς.

(8) V. 699. ΧΟ. νίκην γε μέντοι καὶ κακὴν τιμᾷ θεός.
ΕΤ. οὐκ ἄνδρ' ὁπλίτην τοῦτο χρὴ στέργειν ἔπος.
ΧΟ. ἀλλ' αὐτάδελφον αἷμα δρέψασθαι θέλεις ;
ΕΤ. θεῶν διδόντων οὐκ ἂν ἐκφύγοις κακά.

C'est son dernier mot. Ainsi, à travers les quatorze discours, chaque couple étant séparé par une courte strophe, d'une musique sans doute fort agitée, le mouvement s'est sans cesse accentué, accéléré, jusqu'au moment où, dans une stichomythie de sentences, les flèches se croisent et tombent. Arrêtez-vous au milieu de cette scène, tout l'effet est perdu. La valeur des formules est liée d'une façon si étroite au rythme, que les mots, pesants et splendides, ne se comprennent que dans le contexte. Or, comment expliquer sinon par là la fréquence, d'une part, des réflexions morales dans le drame militaire, et leur rareté de l'autre dans la pièce philosophique ? Et même, ne devons-nous pas relever ce trait de *Prométhée*, et, en remarquant que le poète grec a conçu ce sujet sous la forme de discours narratifs, modifier légèrement l'idée que nous nous faisons de son œuvre ? En effet, elle est grecque, le sujet est universel. Il semble que nous ayons trop bien compris le sujet. La grande pièce grecque, ce sont *les Sept contre Thèbes*, parce que le discours y est plus dramatique que la narration.

III. — L'étude de ces quatre pièces nous conduit à celle de la trilogie. Le sujet en est trop connu pour qu'il y ait lieu d'y insister : en cela nous nous trouvons dans l'état d'âme du public athénien qui, connaissant parfaitement et d'avance la légende, était libre d'en apprécier la mise en œuvre et d'éprouver au spectacle ce que l'on appelle aujourd'hui un plaisir d'art, uniquement. Donc, rien qu'au titre, *Orestéia*, nous savons qu'Agamemnon, au retour de Troie, est égorgé par sa femme et que plus tard son fils le venge par le meurtre de Klytaimnestra : voilà les deux étapes, les deux πράξεις de la légende mycénienne, voilà nécessairement les sujets de l'Agamemnon et des Choéphores.

Qu'il y ait alors tout un troisième drame consacré à la purification d'Oreste, il y a lieu de s'en étonner, ne fût-ce que parce qu'il n'y a point là de πρᾶξις, et que, si le matricide, même commandé par Apollon, est d'une morale douteuse,

réflexions : « C'est ce que j'ai appris à la vue de ton affreux malheur, Prométhée. Une tout autre mélodie vole sur mes lèvres, tout autre que naguère, lorsqu'à ton mariage... » (1), et la narration lyrique recommence. Cette pensée féminine sur l'acte du héros sauveur est d'une poésie et d'un dramatique incomparables. — Ailleurs, la phrase est plus brusque, la période plus splendide. Elles commentent une maxime chère aux Grecs, puisqu'elle est de Pittakos, mais propre à ces jeunes déesses. « Sage, sage fut-il en vérité, celui qui le premier porta dans sa pensée et expliqua de sa bouche que bien mieux vaut faire alliance selon son rang, et, quand on est un mercenaire, ne point rechercher le mariage parmi ceux que la richesse énerve ou qui s'enorgueillissent de leur race. » Suit, avec l'antistrophe, l'application de cette vérité au mythe qui se joue sur la scène : « Puissiez-vous, ô Parques, ne jamais me voir partager la couche de Zeus... car je frissonne de voir Iô.... » L'épode conclut par tout rapporter à la personne des choreutes : « Quant à moi, parce que mon mariage est humble, je suis sans crainte, je n'ai pas peur. Que l'amour des puissants dieux ne jette jamais sur moi son regard inévitable. Cette lutte n'est point une lutte; je ne pourrais supporter ce qu'elle apporte, je ne sais ce que je deviendrais. Car je ne vois point où j'échapperais à la pensée de Zeus » (2).

(1) *Antistr.* ἔμαθον τάδε σὰς προσιδοῦσ' ὀλοὰς τύχας, Προμηθεῦ.
τὸ διαμφίδιον δέ μοι μέλος προσέπτα
τόδ' ἐκεῖνό θ' ὅτ' ἀμφὶ λουτρὰ
καί λέχος σὸν ὑμεναίουν

Pour ἁρμονία, voir Thomas : *Zur historischen Entwicklung d. Metapher*, Erlangen, 1891. p. 22.

(2) ΧΟ. *Str.* ἦ σοφὸς ἦ σοφὸς ἦν ὃς
πρῶτος ἐν γνώμᾳ τόδ' ἐβάστασε καὶ γλώσ-
σᾳ διεμυθολόγησεν,
ὡς τὸ κηδεῦσαι καθ' ἑαυτὸν ἀριστεύει μακρῷ,
καὶ μήτε τῶν πλούτῳ διαθρυπτομένων
μήτε τῶν γέννᾳ μεγαλυνομένων
ὄντα χερνήταν ἐραστεῦσαι γάμων

Antistr. μήποτε μήποτέ μ', ὦ
.....Μοῖραι, λεχέων Διὸς εὐνά-
τειραν ἴδοισθε πέλουσαν.

Indiqué avec tant de finesse, ce caractère du chœur disparaît fatalement, lorsqu'il s'exprime dans le dialogue. Les Ôkéanides — car nous ne nous occupons point d'effets scéniques — servent alors surtout à poser des questions à Prométhée et à Iô. « Dévoile-nous ces choses et raconte toute l'histoire. » « Demandons-lui comment elle en vint jusque-là » (1). Et c'est à elles que s'adressent les longues narrations qui forment la pièce. Car, chose curieuse, dans *Prométhée*, où l'on s'attendrait à trouver beaucoup d'idées générales, presque tout est narratif. Le chœur demande à Prométhée pourquoi il se trouve ainsi cloué sur la roche cimmérienne : à son tour il demande à Iô de raconter son histoire ; enfin Prométhée, cédant aux instances d'Iô, lui prédit son avenir : trois immenses récits, dont d'ailleurs nous n'avons pas à parler ici. Ce qui appelle notre attention, presque à regret, c'est la scène entre le Titan et Ôkéanos.

Ce vieillard, qui rappelle tout à fait Danaos par le caractère de ses propos, vient conseiller la soumission au Titan : « Je te vois, Prométhée, lui dit-il, et, pour habile que tu sois, je veux te donner de bons conseils. Connais-toi. Prends d'autres façons, car un autre roi règne parmi les dieux... Mais, malheureux, rejette ces colères et cherche une issue à tes peines ! Peut-être mes paroles te semblent bien vieilles ; voilà pourtant le salaire, Prométhée, d'une langue trop impérieuse... Ce n'est point moi qui t'apprendrai à regimber contre l'aiguillon. Tiens-toi tranquille et ne t'emporte pas en gros mots. Ne

Epod. ἐμοὶ δ' ὅτι μὲν ὁμαλὸς ὁ γάμος
ἄφοβος οὐ δέδια, μηδὲ κρεισσόνων
θεῶν ἔρως ἄφυκτον ὄμμα προσδράκοι με.
ἀπόλεμος ὅδε γ' ὁ πόλεμος, ἄπορα πόριμος,
οὐδ' ἔχω τίς ἂν γενοίμαν·
τὰν Διὸς γὰρ οὐχ ὁρῶ
μῆτιν ὅπα φύγοιμ' ἄν.

(1) V. 196. πάντ' ἐκκάλυψον καὶ γέγων' ἡμῖν λόγον.
V. 631. τὴν τῆσδε πρῶτον ἱστορήσωμεν νόσο
v. 695, 782, 819.

tère dans mon cœur : on ne tient point en estime la fortune sans l'homme, mais sans la fortune le soleil même ne luit pas de sa pleine force » (1). Qu'on se reporte à la fin de la pièce, on y trouve un discours en deux moitiés prononcé par l'ombre de Dareios. Je le résume ainsi : « Peu d'hommes survivront, car le malheur est chose entière. Tant de sacrilèges commis ! Des monceaux de morts resteront pour dire aux petits-fils : Mortel, sois humble ! car l'insolence dresse sa fleur et se couronne d'un épi, l'égarement, dont on fauche une récolte lamentable. — A voir ces choses, que personne n'envie le bien des autres. Zeus rabaisse et punit l'orgueil. Donnez à Xerxès, vous autres, et toi, Atossa, de bons conseils. Adieu : la richesse ne profite point aux morts » (2).

Les passages que nous venons de citer suffiraient à la rigueur pour donner à ces deux pièces une forte couleur morale ; ils ne suffiraient point pour éveiller l'impression d'ensemble dont nous avons parlé d'abord. Pour la retrouver, il faut sortir du dialogue. Celui-ci, en effet, est secondaire ; on en remarque

surtout les qualités rythmiques. Aussi faudra-t-il bien retenir les sentences de début et de fin, et celles du chœur qui soulignent la tirade, et celles de la stichomythie ; il faudra les retenir et ne point s'en lasser. Mais l'effet d'ensemble dépend des strophes. Nous en avons trouvé, au début des *Suppliantes*, qui portaient sur toute la pièce. Eschyle avait beau nous ramener aux personnes du chœur, il n'y réussissait qu'à moitié. Dans les *Perses*, les strophes, quoique en général descriptives et narratives, sont pleines de l'idée à laquelle Dareios, qui n'est qu'une ombre, donnait une expression si froide.

(1) *Pers.* v. 162. καί με καρδίαν ἀμύσσει φροντίς — ἐς δ'ὑμᾶς ἐρῶ
μῦθον οὐδαμῶς ἐμαυτῆς οὖσ' ἀδείμαντος, φίλοι —
μὴ μέγας πλοῦτος κονίσας οὖδας ἀντρέψῃ ποδὶ
ὄλβον ὃν Δαρεῖος ἦρεν οὐκ ἄνευ θεῶν τινος.
ταῦτά μοι διπλῆ μέριμν' ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσί,
μήτε χρημάτων ἀνάνδρων πλῆθος ἐν τιμῇ σέβειν
μήτ' ἀχρημάτοισι λάμπειν φῶς, ὅσον σθένος πάρα

(2) *Pers.*, v. 791-833.

II. — Dans les deux pièces suivantes, l'impression morale n'est pas moins accentuée, mais elle relève de la scène et même du protagoniste. Non pas que l'action, la πρᾶξις, soit plus mouvementée qu'auparavant. Affaiblissez le rôle du chœur, il ne reste toujours, pour l'expression dramatique, que le discours, unique ou double, préparé et agrémenté de stichomythies, aux nuances et aux genres fort divers, mais enfin un discours.

Nous n'avons qu'un mot à dire sur le chœur, et sur celui de *Prométhée* seulement (1). Ici, pourtant, il y a un trait nouveau et que l'auteur des *Suppliantes* ne laissait pas prévoir. Nous avons remarqué que, dans les strophes de cette pièce, la morale est toute personnelle, et que le poète se permet d'oublier le caractère du chœur et même sa situation. Disons tout de suite qu'il en est de même, à peu de chose près, pour les autres drames d'Eschyle. L'exception, ce sont les Ôkéanides. Les strophes que le poète moral leur a attribuées sont pleines de nuances délicates, de traits subtils de caractère ; la pensée générale et l'expression semblent s'associer à l'image et à la mélodie, aujourd'hui perdues, mais qu'on croirait un instant retrouvées. Si nous traduisons ici, ce n'est qu'en guise de commentaire qu'il faut oublier le plus vite possible.

« Vois, — disent-elles à Prométhée, en pensant au feu qu'il donna aux hommes, — vois, ô mon ami, combien cette faveur est peu une faveur ! Dis-moi, où serait la force, quel est le secours des éphémères ? Ne vois-tu pas la faiblesse, sans ressort et pareille à un songe, où l'aveugle génération des hommes est enchaînée ? Jamais les desseins des mortels ne sortiront de l'accord réglé par Zeus » (2). L'antistrophe nous rappelle de ces

(1) On sait combien est discutée la date de cette pièce. Voir Weil, *Études sur le Drame Antique*, p. 61 suiv. Bethe, *Prolegomena zu einer Gesch. d. Theaters im Altertum*.

(2) *Str.* φέρ' ὅπως ἄχαρις χάρις, ὦ φίλος· εἰπέ, ποῦ τίς ἀλκά ;
τίς ἐφαμερίων ἄρηξις ; οὐδ' ἐδέρχθης
ὀλιγοδρανίαν ἄκικυν
ἰσόνειρον, ᾇ τὸ φωτῶν
ἀλαὸν γένος ἐμπεποδισμένον ; οὔποτε....
τὰν Διὸς ἁρμονίαν θνατῶν παρεξίασι βουλαί.

réflexions : « C'est ce que j'ai appris à la vue de ton affreux malheur, Prométhée. Une tout autre mélodie vole sur mes lèvres, tout autre que naguère, lorsqu'à ton mariage... » (1), et la narration lyrique recommence. Cette pensée féminine sur l'acte du héros sauveur est d'une poésie et d'un dramatique incomparables. — Ailleurs, la phrase est plus brusque, la période plus splendide. Elles commentent une maxime chère aux Grecs, puisqu'elle est de Pittakos, mais propre à ces jeunes déesses. « Sage, sage fut-il en vérité, celui qui le premier porta dans sa pensée et expliqua de sa bouche que bien mieux vaut faire alliance selon son rang, et, quand on est un mercenaire, ne point rechercher le mariage parmi ceux que la richesse énerve ou qui s'enorgueillissent de leur race. » Suit, avec l'antistrophe, l'application de cette vérité au mythe qui se joue sur la scène : « Puissiez-vous, ô Parques, ne jamais me voir partager la couche de Zeus... car je frissonne de voir Iô.... » L'épode conclut par tout rapporter à la personne des choreutes : « Quant à moi, parce que mon mariage est humble, je suis sans crainte, je n'ai pas peur. Que l'amour des puissants dieux ne jette jamais sur moi son regard inévitable. Cette lutte n'est point une lutte; je ne pourrais supporter ce qu'elle apporte, je ne sais ce que je deviendrais. Car je ne vois point où j'échapperais à la pensée de Zeus » (2).

(1) *Antistr.* ἔμαθον τάδε σὰς προσιδοῦσ' ὀλοὰς τύχας, Προμηθεῦ.
τὸ διαμφίδιον δέ μοι μέλος προσέπτα
τόδ' ἐκεῖνό θ' ὅτ' ἀμφὶ λουτρὰ
καί λέχος σὸν ὑμεναίουν

Pour ἁρμονία, voir Thomas : *Zur historischen Entwicklung d. Metapher*, Erlangen, 1891. p. 22.

(2) ΧΟ. *Str.* ἦ σοφὸς ἦ σοφὸς ἦν ὃς
πρῶτος ἐν γνώμᾳ τόδ' ἐβάστασε καὶ γλώσ-
σᾳ διεμυθολόγησεν,
ὡς τὸ κηδεῦσαι καθ' ἑαυτὸν ἀριστεύει μακρῷ,
καὶ μήτε τῶν πλούτῳ διαθρυπτομένων
μήτε τῶν γέννᾳ μεγαλυνομένων
ὄντα χερνήταν ἐραστεῦσαι γάμων
Antistr. μήποτε μήποτέ μ', ὦ
.....Μοῖραι, λεχέων Διὸς εὐνά-
τειραν ἴδοισθε πέλουσαν.

Indiqué avec tant de finesse, ce caractère du chœur disparaît fatalement, lorsqu'il s'exprime dans le dialogue. Les Ôkéanides — car nous ne nous occupons point d'effets scéniques — servent alors surtout à poser des questions à Prométhée et à Iô. « Dévoile-nous ces choses et raconte toute l'histoire. » « Demandons-lui comment elle en vint jusque-là » (1). Et c'est à elles que s'adressent les longues narrations qui forment la pièce. Car, chose curieuse, dans *Prométhée*, où l'on s'attendrait à trouver beaucoup d'idées générales, presque tout est narratif. Le chœur demande à Prométhée pourquoi il se trouve ainsi cloué sur la roche cimmérienne : à son tour il demande à Iô de raconter son histoire ; enfin Prométhée, cédant aux instances d'Iô, lui prédit son avenir : trois immenses récits, dont d'ailleurs nous n'avons pas à parler ici. Ce qui appelle notre attention, presque à regret, c'est la scène entre le Titan et Ôkéanos.

Ce vieillard, qui rappelle tout à fait Danaos par le caractère de ses propos, vient conseiller la soumission au Titan : « Je te vois, Prométhée, lui dit-il, et, pour habile que tu sois, je veux te donner de bons conseils. Connais-toi. Prends d'autres façons, car un autre roi règne parmi les dieux... Mais, malheureux, rejette ces colères et cherche une issue à tes peines ! Peut-être mes paroles te semblent bien vieilles ; voilà pourtant le salaire, Prométhée, d'une langue trop impérieuse... Ce n'est point moi qui t'apprendrai à regimber contre l'aiguillon. Tiens-toi tranquille et ne t'emporte pas en gros mots. Ne

Epod. ἐμοὶ δ' ὅτι μὲν ὁμαλὸς ὁ γάμος
ἄφοβος οὐ δέδια, μηδὲ κρεισσόνων
θεῶν ἔρως ἄφυκτον ὄμμα προσδράκοι με.
ἀπόλεμος ὅδε γ' ὁ πόλεμος, ἄπορα πόριμος,
οὐδ' ἔχω τίς ἂν γενοίμαν·
τὰν Διὸς γὰρ οὐχ ὁρῶ
μῆτιν ὅπα φύγοιμ' ἄν.

(1) V. 196. πάντ' ἐκκάλυψον καὶ γέγων' ἡμῖν λόγον.
V. 631. τὴν τῆσδε πρῶτον ἱστορήσωμεν νόσον
v. 695, 782, 819.

sais-tu pas fort bien, toi le grand sage, que des propos inconsidérés attirent toujours le châtiment ? » (1). Le Titan s'irrite de cette sagesse officieuse ; il se passerait bien des bons soins du vieillard, qui ferait mieux, lui dit-il, de veiller à ce que lui aussi ne devienne la proie des humeurs despotiques de Zeus. Voilà les orateurs aux prises ; la scène se termine par une stichomythie gnomique : « Ne sais-tu pas, Prométhée, que la colère est une maladie dont les paroles sont les médecins ? — Quand pour détendre le cœur le moment est bien choisi et qu'on ne contraint point de force la passion qui monte. — Mais le bon courage et la persévérance, y vois-tu un mal qui se fasse punir ? Veuille bien m'instruire. — Travail perdu et naïveté stupide. — Laisse-moi souffrir de ce mal. Mieux vaut garder sa raison, tout en semblant l'avoir perdue. — Voilà mon crime, comme on le verra ! » (2). Cette scène, la seule

Prom 311. ΩΚ. ὁρῶ, Προμηθεῦ, καὶ παραινέσαι γέ σοι
θέλω τὰ λῷστα, καίπερ ὄντι ποικίλῳ.
γίγνωσκε σαυτὸν καὶ μεθάρμοσαι τρόπους
νέους · νέος γὰρ καὶ τύραννος ἐν θεοῖς.

ἀλλ' ὦ ταλαίπωρ' ἃς ἔχεις ὀργὰς ἄφες, 319
ζήτει δὲ τῶνδε πημάτων ἀπαλλαγάς.
ἀρχαῖ' ἴσως σοι φαίνομαι λέγειν τάδε·
τοιαῦτα μέντοι τῆς ἄγαν ὑψηγόρου
γλώσσης, Προμηθεῦ, τἀπίχειρα γίγνεται.

οὔκουν ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ 326
πρὸς κέντρα κῶλον ἐκτενεῖς.

σὺ δ' ἡσύχαζε μηδ' ἄγαν λαβροστόμει. 331
ἢ οὐκ οἶσθ' ἀκριβῶς ὢν περισσόφρων ὅτι
γλώσσῃ ματαίᾳ ζημία προστρίβεται ;

(2) *Prom*. 381. ΩΚ. οὔκουν, Προμηθεῦ, τοῦτο γιγνώσκεις ὅτι
ὀργῆς νοσούσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι ;
ΠΡ. ἐάν τις ἐν καιρῷ γε μαλθάσσῃ κέαρ
καὶ μὴ σφριγῶντα θυμὸν ἰσχναίνῃ βίᾳ.
ΩΚ. ἐν τῷ προθυμεῖσθαι δὲ καὶ τολμᾶν τίνα
ὁρᾷς ἐνοῦσαν ζημίαν ; δίδασκέ με.
ΠΡ. μόχθον περισσὸν κουφόνουν τ' εὐηθίαν.
ΩΚ. ἔα με τῇδε τῇ νόσῳ νοσεῖν, ἐπεὶ
κέρδιστον εὖ φρονοῦντα μὴ φρονεῖν δοκεῖν.
ΠΡ. ἐμὸν δοκήσει τἀμπλάκημ' εἶναι τόδε.

Les métaphores tirées de la médecine et fort difficiles à traduire sont fréquentes dans les drames d'Eschyle.

où s'expriment des idées générales, est fort difficile à apprécier. Il semblerait qu'Eschyle, comme dans le cas de Danaos, ait voulu y peindre des caractères : le discours moral d'Ôkeanos, dont la naïveté contraste si violemment avec l'attitude de Prométhée, aurait été écrit dans ce but même. Si cela est possible, il est tout à fait certain qu'elle n'a aucun caractère comique. La conduite du Titan n'est point incorrecte, mais imprudente : dire du mal de Dieu entraîne une punition et même se paie : à cette idée profonde, essentielle au mythe, Eschyle donne la forme dramatique. Il met en présence Prométhée et le vieillard Ôkéanos : ce dernier, dans un discours, expose les vérités de l'expérience ; Prométhée riposte en citant toutes les victimes du nouveau despote et en congédiant son bon ami : à ce point la tension logique et dramatique se traduit dans un morceau où les interlocuteurs se lancent des sentences contraires.

L'autre héros d'Eschyle, tout en étant soldat, est beaucoup plus abstrait dans ses expressions. La structure des *Sept* est en même temps un triomphe d'éloquence. Thèbes est assiégée : Étéocle envoie un éclaireur, il réprouve les plaintes du chœur : ce sont là deux discours. Revient alors l'éclaireur, l'ἄγγελος : les sept chefs de l'armée ennemie donneront à l'instant même l'assaut. Étéocle les fait nommer et décrire un à un, et désigne à mesure un champion thébain : cela fait quatorze discours et tout le dialogue. Le reste est un immense *thrène*, chanté sur les cadavres des frères ennemis, et où les deux sœurs font les solos. Beaucoup admirée, cette pièce est un modèle de l'art tragique grec, on dirait une façade avec sept piliers doubles et, au-dessus, un fronton aux lignes et aux surfaces à la fois souples et symétriques.

Les discours d'Étéocle débutent brutalement : « L'accoutrement de l'homme ne me fait pas tressaillir, et sa devise ne porte point de blessures. Casques et galons ne sauraient mordre sans javelots » (1). « Mon champion aura cet autre avantage,

(1) V. 370. κόσμον μὲν ἀνδρὸς οὔτιν' ἂν τρέσαιμ' ἐγώ,
οὐδ' ἑλκοποιὰ γίγνεται τὰ σήματα,
λόφοι δὲ κώδων τ' οὐ δάκνουσ' ἄνευ δορός.

que le vantard se condamne par sa propre langue » (1). Plus loin, après la description d'Amphiaraos : « Malheur ! que la destinée mortelle unisse l'homme de bien aux scélérats ! » (2). Et toujours, après ces débuts gnomiques, désignation avec éloge du combattant de Thèbes dont seul la cause est juste : « Il s'incline devant le trône de l'honneur et déteste les vains défis ; car il est lent à agir bassement et aime à ne point être vil » (3). « Car il veut non paraître mais être brave » (4). « Il veut garder le silence ou parler juste » (5). Phrases fameuses et qui retentissent à travers toute l'antiquité. Non qu'elles caractérisent les guerriers auxquels elles s'appliquent ni même Étéocle qui les prononce, mais elles viennent ramasser d'un seul vers les descriptions qui précèdent et accentuent le rythme. De même, pour finir : « Terrible qui révère les dieux » (6). « C'est un don de dieu que le succès humain » (7). Tout cela marche au tambour comme un bataillon à la parade. Enfin Étéocle va partir, le coryphée l'implore une dernière fois de rester : c'est le moment de la stichomythie. « La victoire même honteuse est honorée de dieu. — Le soldat ne doit point connaître ce mot. — Mais veux-tu verser le sang de ton propre frère ? — Quand dieu le donne, on n'échappe point au malheur » (8).

(1) V. 420. καὶ τῷδε κέρδει κέρδος ἄλλο τίκτεται.
τῶν τοι ματαίων ἀνδράσιν φρονημάτων
ἡ γλῶττ' ἀληθὴς γίγνεται κατήγορος.
(2) V. 580. φεῦ τοῦ ξυναλλάσσοντος ὄρνιθος βροτοῖς
δίκαιον ἄνδρα τοῖσι δυσσεβεστάτοις.
(3) V. 392. τὸν Αἰσχύνης θρόνον
τιμῶντα καὶ στυγοῦνθ' ὑπέρφρονας λόγους.
αἰσχρῶν γὰρ ἀργός, μὴ κακὸς δ' εἶναι φιλεῖ.
(4) V. 575. οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει
(dans un discours du messager).
(5) V. 602. φιλεῖ δὲ σιγᾶν ἢ λέγειν τὰ καίρια.
(6) V. 579. δεινὸς ὃς θεοὺς σέβει.
(7) V. 608. θεοῦ δὲ δῶρόν ἐστιν εὐτυχεῖν βροτούς.
(8) V. 699. ΧΟ. νίκην γε μέντοι καὶ κακὴν τιμᾷ θεός.
ΕΤ. οὐκ ἄνδρ' ὁπλίτην τοῦτο χρὴ στέργειν ἔπος.
ΧΟ. ἀλλ' αὐτάδελφον αἷμα δρέψασθαι θέλεις ;
ΕΤ. θεῶν διδόντων οὐκ ἂν ἐκφύγοις κακά.

C'est son dernier mot. Ainsi, à travers les quatorze discours, chaque couple étant séparé par une courte strophe, d'une musique sans doute fort agitée, le mouvement s'est sans cesse accentué, accéléré, jusqu'au moment où, dans une stichomythie de sentences, les flèches se croisent et tombent. Arrêtez-vous au milieu de cette scène, tout l'effet est perdu. La valeur des formules est liée d'une façon si étroite au rythme, que les mots, pesants et splendides, ne se comprennent que dans le contexte. Or, comment expliquer sinon par là la fréquence, d'une part, des réflexions morales dans le drame militaire, et leur rareté de l'autre dans la pièce philosophique ? Et même, ne devons-nous pas relever ce trait de *Prométhée*, et, en remarquant que le poète grec a conçu ce sujet sous la forme de discours narratifs, modifier légèrement l'idée que nous nous faisons de son œuvre ? En effet, elle est grecque, le sujet est universel. Il semble que nous ayons trop bien compris le sujet. La grande pièce grecque, ce sont *les Sept contre Thèbes*, parce que le discours y est plus dramatique que la narration.

III. — L'étude de ces quatre pièces nous conduit à celle de la trilogie. Le sujet en est trop connu pour qu'il y ait lieu d'y insister ; en cela nous nous trouvons dans l'état d'âme du public athénien qui, connaissant parfaitement et d'avance la légende, était libre d'en apprécier la mise en œuvre et d'éprouver au spectacle ce que l'on appelle aujourd'hui un plaisir d'art, uniquement. Donc, rien qu'au titre, *Oresteia*, nous savons qu'Agamemnon, au retour de Troie, est égorgé par sa femme et que plus tard son fils le venge par le meurtre de Klytaimnestra : voilà les deux étapes, les deux πράξεις de la légende mycénienne, voilà nécessairement les sujets de l'Agamemnon et des Choéphores.

Qu'il y ait alors tout un troisième drame consacré à la purification d'Oreste, il y a lieu de s'en étonner, ne fût-ce que parce qu'il n'y a point là de πρᾶξις, et que, si le matricide, même commandé par Apollon, est d'une morale douteuse,

on eût pu le justifier à la fin de la seconde pièce. Eschyle a donc développé cette partie du sujet bien plus que nous ne nous y attendrions, et nous devinons aussitôt avec quelle ampleur sera discutée, avec quelle netteté sera résolue la question morale et religieuse du crime d'Oreste. Sans doute, il faudrait ne point oublier les conditions de la forme trilogique ; si l'*Oresteia* a pour héros Oreste, il est naturel et grec de mettre le crime au milieu de l'œuvre, exactement, quitte à développer, ou, comme dirait Aristote, à *amplifier* la suite jusqu'à ce qu'elle ait la longueur requise. Il s'agissait aussi d'une question politique : à cette époque certains démagogues voulaient abolir l'Aréopage ; or, d'après la légende, cette cour avait en effet été créée à l'intention d'Oreste, et il était à prévoir que le grand poète conservateur s'en prévaudrait, qu'il accentuerait les nuances politiques, nuances qui, à nos yeux modernes, détonnent de plus en plus. Quoi qu'il en soit, les *Euménides* renferment la solution du problème ; et en concevant ainsi un crime d'abord comme la conséquence fatale et ordonnée de Dieu d'un crime antérieur, ensuite comme un acte dont la justification pourtant douteuse est prononcée par l'arrêt d'un tribunal à la fois humain et divin, le poète grec a traité directement une question morale.

Aussi ses opinions ne restent-elles jamais douteuses. Elles se font sentir de toutes les façons. Actions et personnages, jusqu'à la mise en scène, deviennent par moment presque symboliques. Il ne nous montre pas, comme Shakespeare, une Lady Macbeth commettant peu à peu ses crimes, ni comment Macbeth, homme faible et ambitieux, se laisse ensorceler par le mal. Klytaimnestra est adultère et égorge son mari : elle nous donne pour cela dans plusieurs discours d'assez faibles raisons, et le poète grec tient seulement à ce que celles-ci soient en elles-mêmes plausibles. La vengeance d'Oreste semble pendant un moment discutable ; elle est justifiée, non pas parce que le criminel était poussé par un dieu, mais parce que le dieu lui-même se justifie devant un tribunal. Nous savons

toujours ce qu'Eschyle pense de ses personnages ; ils sont jugés au moment même de paraître. Il n'y a point à chercher, dans ce qu'ils disent, des vérités morales à leur point de vue.

Notre tâche s'en trouve simplifiée : il s'agit d'un ensemble d'idées morales parfaitement cohérent. Elles s'énoncent directement surtout sous deux formes : dans les chœurs d'*Agamemnon* et dans la scène finale des *Euménides*. Nous retrouvons ici ce développement de l'art dramatique, qui consistait à transporter les idées morales du chœur au protagoniste. Dans *Agamemnon*, quoique le chœur ne soit pas mêlé à l'action, il reste fidèle au lyrisme en ce qu'il chante toujours les longues narrations et exprime les idées du poète. Dans les *Euménides*, le chœur est actif, mais l'intérêt porte si bien sur la scène, que c'est là enfin que, sous la forme d'un procès, nous rencontrons à la fois le chœur et les opinions du poète. Il est vrai que les passages moraux sont alors rares ; dans ces conditions pourtant l'idée morale s'exprime sous forme non plus lyrique, mais dramatique. — Voilà donc pour nous un point de départ et un point d'arrivée naturels. Entre ces deux extrêmes, qui résument d'ailleurs tout le rôle d'Eschyle, se grouperont les remarques que nous aurons à faire sur le détail.

Le chœur d'*Agamemnon*, composé de vieillards, domine le drame et la trilogie. A travers de longs *systèmes* — le premier *stasimon* en a six à la suite — la narration se déroule et se prolonge, avec çà et là une réflexion à la façon de Pindare ou, pour terminer la strophe ou le *système*, une formule nette. Mais, dès la fin de la première triade, le poète ne s'en tient plus à conter la légende. Il y a rapporté la prophétie de Kalchas avant le départ pour Troie ; le mètre change, et aussi la pensée :

« Zeus, quel qu'il soit, s'il lui plaît d'être nommé ainsi, de ce nom je l'appelle. Je ne puis voir nulle part, dans tout ce que j'examine, que Zeus, quand il me faut de mon esprit reje-

ter le poids des doutes vains » (1). L'antistrophe répond qu'Ouranos et Kronos ont disparu, mais Zeus vainqueur demeure. — Un nouveau *système* suit comme un écho : « Lui qui guida les hommes dans la route de la sagesse ; qui posa pour loi que connaître est souffrir. Jusque dans le sommeil la pensée des peines futures distille goutte à goutte sur le cœur ; et même malgré nous la sagesse arrive. Pourtant les dieux sont bons, eux qui dans la force tiennent les trônes augustes » (2). Alors, avec la deuxième antistrophe, la narration reprend, pour revenir enfin à la prophétie de Kalchas : il en sera ce qu'il en sera.

Ce premier *mouvement* d'*Agamemnon* consiste donc en un premier thème narratif ; puis, un deuxième thème et tout le centre sont philosophiques ; enfin le premier thème revient. De telles strophes ne s'oublient plus. Eschyle aura beau pousser l'art de la scène, il s'est affirmé trop directement pour que nous ne pensions pas d'abord avec lui, et surtout au problème philosophique.

Mais lui-même ne l'oublie point ; il y revient en commentant, comme le font souvent les lyriques, un vieux dicton de la sagesse grecque. Après une suite de strophes où il raconte le passage funeste d'Hélène à Troie, déjà dans une antistrophe il commente les événements de la légende : « Jadis fut énoncée

(1) V. 149. *Str.* 1. Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὐ-
τῷ φίλον κεκλημένῳ,
τοῦτο νιν προσεννέπω.
οὐκ ἔχω προσεικάσαι
πάντ' ἐπισταθμώμενος
πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος
χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως.

(2) V. 163. *Str.* 2. τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ-
σαντα, τὸν Πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.
στάζει δ' ἔν θ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος · καὶ παρ' ἄ-
κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.
δαιμόνων δέ που χάρις
βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων.

par les mortels une sentence antique : étant grande et parfaite, la prospérité humaine devient mère et ne meurt point sans enfants, et du bonheur sort une plante qui ronge sur la famille, la misère. Mais je m'écarte des autres, je pense pour moi. C'est l'œuvre impie qui engendre toujours après elle et toujours de son espèce, mais dans la demeure de la droiture et de la justice les générations se suivent à jamais heureuses » (1). La suite rend sous la forme antistrophique une antithèse connue : « En effet, toujours la vieille *Hybris*, au milieu des malheurs mortels, engendre une jeune *Hybris*, tôt ou tard, le moment venu... et, avec elle, ce démon invincible en guerre, en bataille, à l'audace sacrilège, près du foyer : la noire Até, pareille à ses parents. — Mais *Diké* brille même sous les toits enfumés et honore la vie juste. Là où l'or est semé par des mains souillées, détournant les yeux elle part et va trouver les demeures pieuses : elle ne respecte point la puissance de la richesse et son prestige trompeur : et elle dirige toute chose à sa fin » (2).

(1) V. [illegible]. Antistr. 3 [illegible]

Str. 4 [illegible]

(2) Antistr. 4 [illegible]

Les vers [illegible] et suiv. correspondant [illegible] sont intraduisibles. Dans ma version, quelques expressions sont empruntées à la traduction de M. [illegible] (Hachette, [illegible]).

L'idée morale et personnelle ne saurait s'exprimer d'une façon plus directe. Eschyle renchérit sur Pindare, en donnant à ses réflexions une forme plus symétrique, en les détachant de la narration. Bien plus, ce *stasimon* se trouve placé entre les deux moitiés de la pièce. Au dernier vers le roi Agamemnon paraît sur la scène, la tragédie se précise. Mais elle n'est qu'à demi réelle : *Hybris* et *Dikè*, dont Eschyle a déterminé avec tant d'insistance le rôle dans les choses humaines, dirigeront aussi l'avenir des Atrides. Les récits lyriques de Kalchas et d'Hélène sont comme reculés et deviennent des exemples ; les épisodes du drame, grâce à la vive voix des acteurs, sonneront plus fort, mais n'en resteront pas moins voilés par la pensée abstraite du poète.

Estime-t-on que c'est trop fort appuyer sur ce côté de la tragédie lyrique ? Un passage des *Choéphores* en donne un nouvel exemple. Ce chœur, avant tout musical, sert à distinguer entre eux les nombreux épisodes, dont les personnages changent sans cesse. Or, au milieu de la pièce, qui consiste jusque-là tout entière en scènes lyriques et oratoires entre Oreste et Électre, viennent quatre *systèmes* à la suite. Parmi tous les monstres de l'univers, chante le poète, rien n'égale l'amour entre homme et femme ; Althée ne fut-elle pas la perte de son fils, et Scylla de son père ? Il poursuit : « Et puisque je rappelle d'amères souffrances, quoique mal à propos, quel funeste mariage porta la malédiction sur cette demeure ! » (1). Le sujet d'*Agamemnon* est rangé ainsi parmi les exemples ; il n'a guère plus d'importance que les deux précédents, et l'antistrophe nous en donne un quatrième, celui des femmes de Lemnos. Lorsqu'alors, dans le dernier *système*, Eschyle affirme la puissance de Dikè, d'Aisa et d'Érinys, la pensée

(1) V. 606. *Str.* 3. ἐπεὶ δ'ἐπεμνησάμην ἀμειλίχων
πόνων, ἀκαίρως δέ — δυσφιλὲς
γαμήλευμ' ἀπεύχετον δόμοις.

J'ai changé la ponctuation de Kirchoff, qui lit, je ne sais avec quel sens, δὲ δυσφιλές etc.

redevient abstraite et le cercle est complet. De cette pensée dépendra aussi la suite ; les meurtres d'Égisthe et de Klytaimnestra en démontrent la profonde vérité.

Il faut aller plus loin : la pièce d'Eschyle semble presque être une pièce à thèse, où celle-ci serait directement énoncée par le chœur. Admettons que dans *Agamemnon* et dans les *Choéphores* nous ne nous en sommes pas trop aperçu. Les vieillards mycéniens et les vieilles captives attachées au palais auraient pu, à la rigueur, nous tenir ces propos, et l'action s'en est trouvée reculée, mais non pas cachée. Par la bouche des *Euménides*, au contraire, Eschyle nous apprend des choses que lui seul savait et pensait, en citoyen athénien du v[e] siècle. Au reste, ce chœur cesserait d'être complexe pour devenir une suite de paradoxes, s'il n'était évident que de telles contradictions avaient peu d'importance ou n'existaient pas. Incarner le mystère de la conscience criminelle ; s'agiter beaucoup sur la scène ; subir la transformation de l'Érinys en Euménide ; paraître parmi les acteurs et plaider avec eux : cela déjà est beaucoup ; mais nous allons en outre lire des vers qui ne s'accordent avec rien, qui expriment simplement les opinions d'Eschyle en matière judiciaire, et qui nous disent que sa pièce les a démontrées : « Quels bouleversements des nouvelles lois, si force reste au droit, au crime du parricide. Voici que tous les hommes y feront appel pour suivre leur bon plaisir, et souvent à la vérité de la main armée de l'enfant la souffrance attend les parents dans l'avenir » (1). Cette strophe se rapporte encore, quoique un peu vaguement, au sujet de la pièce. Plus loin, ce ne sont pas les Eumé-

(1) ΧΟ. *Str.* 1. νῦν καταστροφαὶ νέων
θεσμίων, εἰ κρατή-
σει δίκα καὶ βλάβα
τοῦδε μητροκτόνου.
πάντας ἤδη τόδ' ἔργον εὐχερεί-
α συναρμόσει βροτούς.
πολλὰ δ' ἔτυμα παιδότρωτα
πάθεα προσμένει τοκεῦ-
σιν μεταῦθις ἐν χρόνῳ.

nides qui parlent : « Parfois la terreur est bonne, et il faut aux esprits une tutelle ferme et établie. Il est salutaire de se maîtriser sous l'angoisse. Quel homme dont le cœur n'a point grandi dans la lumière, quel homme, quelle ville aussi saurait encore respecter la justice ? Ni la vie sans maître ni sous le tyran, dis-le toi. A tout juste milieu Dieu donne la force, il dispose de chaque chose à sa façon. Je te dis un mot juste : l'impiété a pour enfant l'orgueil, cela est sûr ; mais d'un cœur sain vient cette chose chère à tous et souvent priée, le bonheur. Une fois pour toutes je te le dis : respecte l'autel de Dikè, et ne va pas, en vue du gain, le piétiner d'un pied sacrilège. Car le châtiment sera là » (1). Toutes ces idées et même quelques-unes de ces phrases reviennent un peu plus bas : c'est Athénè qui, dans un discours d'ouverture, annonce aux Athéniens la création de l'Aréopage. Nous comprenons alors pourquoi Eschyle met tant d'insistance dans les strophes ; il

(1) *Antistr.* 2. ἔσθ' ὅπου τὸ δεινὸν εὖ
καὶ φρενῶν ἐπίσκοπον
δεῖ μένειν καθήμενον.
ξυμφέρει σωφρονεῖν ὑπὸ στένει.
τίς δὲ μηδὲν ἐν φάει
καρδίαν ἀνατρέφων
ἢ πόλις βροτός θ' ὁμοί-
ως ἔτ' ἂν σέβοι δίκαν ;

Str. 3. μήτ' ἄναρκτον βίον
μήτε δεσποτούμενον
αἰνέσῃς.
παντὶ μέσῳ τὸ κράτος θεὸς ὤπασεν, ἄλλ' ἄλ-
λᾳ δ' ἐφορεύει.
ξύμμετρον δ' ἔπος λέγω.
δυσσεβίας μὲν ὕβρις τέκος ὡς ἐτύμως.
ἐκ δ' ὑγιείας
φρενῶν ὁ πᾶσι φίλος
καὶ πολύευκτος ὄλβος.

Antistr. 3. ἐς τὸ πᾶν δέ σοι λέγω·
βωμὸν αἴδεσαι δίκας·
μηδέ νιν
κέρδος ἰδὼν ἀθέῳ ποδὶ λὰξ ἀτίσῃς · ποι-
νὰ γὰρ ἔπεσται.

ne s'agit pas seulement d'un principe, mais d'une institution; la morale actuelle aussi bien que la morale idéale est en jeu; le problème est humain, mais il est aussi attique, du temps de Périclès. Le jury ne se compose-t-il pas de citoyens athéniens?

Mais reprenons un moment *Agamemnon*, pour y étudier le dialogue. Pour la majeure part il consiste en descriptions : description des fanaux allumés l'un après l'autre, de Troie à Mycènes; description, à deux reprises, d'une ville assiégée; description d'un palais baigné de meurtres sanglants. Nous retrouvons là, comme dans *Prométhée*, l'éloquence du théâtre primitif, pour lequel le personnage est à peu près indifférent et où les tirades tiennent de l'épopée. Par contre, il est une scène fort en progrès sur tout ce que nous avons vu jusqu'ici. Non seulement le discours s'est perfectionné, mais le second acteur, c'est-à-dire le discours qui fait pendant au premier, remplit mieux son rôle : il devient contraire. Enfin l'argumentation sous forme générale apparaît, et si développée, qu'il faut en supposer dans les pièces perdues un usage sans cesse plus grand.

Cette scène est d'ailleurs fameuse. Nous venons de lire les strophes qui la précèdent et la dominent : c'est la scène de l'arrivée d'Agamemnon. Elle débute par un passage gnomique en anapestes, prononcé par le coryphée. Pourquoi en anapestes? Est-ce parce que le coryphée ne peut dire une tirade? ou que le rythme lent et mesuré accompagne le mouvement du char royal et de son cortège? Y a-t-il là un usage, et même un souvenir des vieux *débuts* du dithyrambe? En tout cas, ces anapestes sont fréquents dans la tragédie grecque et chez Euripide; ils renferment aussi souvent, comme ceux-ci, des réflexions morales : « Fils d'Atreus, comment te saluer?... Car la plupart des mortels mettent un grand prix aux apparences, bien à tort. Tout homme est prêt à gémir avec le malheureux, mais la douleur ne le mord point au cœur; et l'on partage la joie, en la jouant ensemble et en forçant malgré soi le sourire. Mais le bon pâtre du troupeau, impossible de le duper par des regards qui semblent venir du cœur, qui lui font de

l'accueil, mais dont la tendresse est un vin trempé » (1). Il n'est pas facile d'apprécier ce passage. Sans doute ces expressions vagues trahissent la préoccupation du coryphée et préparent le drame et le meurtre. Il ne faut pas, cependant, en oublier la rhétorique. Le coryphée veut s'excuser de son peu d'empressement et il se demande, dans les vers que nous avons omis, comment trouver l'expression juste. Il se défend donc, sous la forme d'antithèses générales ; son argument, c'est qu'un peu d'empressement sincère a pourtant son prix, si l'on sait le discerner. Mais passons.

Après un long *proème* aux dieux — c'est ainsi qu'il le qualifie lui-même — Agamemnon développe l'idée du coryphée : les hommes en effet sont rares auxquels la vue du bonheur d'autrui n'inspire pas d'envie. Il promet alors de régler prochainement les affaires civiles, et se tourne vers le palais. Mais ce discours a un pendant, tel que seul un poète grec pouvait l'imaginer. Klytaimnestra apparaît : « Vénérables citoyens d'Argos, dit-elle, je n'ai pas honte de vous dire combien j'aime l'homme que j'aime, car avec le temps on perd la crainte. C'est donc moi-même qui vous apprendrai la vie malheureuse que j'ai menée pendant l'absence de cet homme sous Troie » (2).

Voilà le sujet du discours : la reine va se défendre devant le chœur, mais sans trahir son secret au roi. La ῥῆσις, nouvel exemple d'argumentation générale, de γνῶμαι faisant « partie de l'enthymème », se résume ainsi : Que tout d'abord une femme

(1) *Ag*. 752.
πολλοὶ δὲ βροτῶν τὸ δοκεῖν εἶναι
προτίουσι δίκην παραβάντες.
τῷ δυσπραγοῦντι δ' ἐπιστενάχειν
πᾶς τις ἕτοιμος. δῆγμα δὲ λύπης
οὐδὲν ἐφ' ἧπαρ προσικνεῖται·
καὶ συγχαίρουσιν ὁμοιοπρεπεῖς
ἀγέλαστα πρόσωπα βιαζόμενοι.
ὅστις δ' ἀγαθὸς προβατογνώμων
οὐκ ἔστι λαθεῖν ὄμματα φωτὸς
τὰ δοκοῦντ' εὔφρονος ἐκ διανοίας
ὑδαρεῖ σαίνειν φιλότητι.

(2) V. 819.

privée de son mari reste seule à la maison [illegible] on lui apporte sans cesse de mauvaises [illegible] compte avec un geste j'ai été [illegible] C'est pourquoi ton fils Oreste [illegible] souffert tout cela, je [illegible] mon maître [illegible] toujours [illegible] entrer dans sa demeure comme [illegible] au reste [illegible] — Agamemnon [illegible] ches que la reine a fait [illegible] est le meilleur [illegible] [illegible]

[illegible]

[illegible]

on eût pu le justifier à la fin de la seconde pièce. Eschyle a donc développé cette partie du sujet bien plus que nous ne nous y attendrions, et nous devinons aussitôt avec quelle ampleur sera discutée, avec quelle netteté sera résolue la question morale et religieuse du crime d'Oreste. Sans doute, il faudrait ne point oublier les conditions de la forme trilogique ; si l'*Oresteia* a pour héros Oreste, il est naturel et grec de mettre le crime au milieu de l'œuvre, ex . tement, quitte à développer, ou, comme dirait Aristote, à *amplifier* la suite jusqu'à ce qu'elle ait la longueur requise. Il s'agissait aussi d'une question politique : à cette époque certains démagogues voulaient abolir l'Aréopage ; or, d'après la légende, cette cour avait en effet été créée à l'intention d'Oreste, et il était à prévoir que le grand poète conservateur s'en prévaudrait, qu'il accentuerait les nuances politiques, nuances qui. à nos yeux modernes, détonnent de plus en plus. Quoi qu'il en soit, les *Euménides* renferment la solution du problème ; et en concevant ainsi un crime d'abord comme la conséquence fatale et ordonnée de Dieu d'un crime antérieur, ensuite comme un acte dont la justification pourtant douteuse est prononcée par l'arrêt d'un tribunal à la fois humain et divin, le poète grec a traité directement une question morale.

Aussi ses opinions ne restent-elles jamais douteuses. Elles se font sentir de toutes les façons. Actions et personnages, jusqu'à la mise en scène, deviennent par moment presque symboliques. Il ne nous montre pas, comme Shakespeare, une Lady Macbeth commettant peu à peu ses crimes, ni comment Macbeth, homme faible et ambitieux, se laisse ensorceler par le mal. Klytaimnestra est adultère et égorge son mari : elle nous donne pour cela dans plusieurs discours d'assez faibles raisons, et le poète grec tient seulement à ce que celles-ci soient en elles-mêmes plausibles. La vengeance d'Oreste semble pendant un moment discutable ; elle est justifiée, non pas parce que le criminel était poussé par un dieu, mais parce que le dieu lui-même se justifie devant un tribunal. Nous savons

toujours ce qu'Eschyle pense de ses personnages ; ils sont jugés au moment même de paraître. Il n'y a point à chercher, dans ce qu'ils disent, des vérités morales à leur point de vue.

Notre tâche s'en trouve simplifiée : il s'agit d'un ensemble d'idées morales parfaitement cohérent. Elles s'énoncent directement surtout sous deux formes : dans les chœurs d'*Agamemnon* et dans la scène finale des *Euménides*. Nous retrouvons ici ce développement de l'art dramatique, qui consistait à transporter les idées morales du chœur au protagoniste. Dans *Agamemnon*, quoique le chœur ne soit pas mêlé à l'action, il reste fidèle au lyrisme en ce qu'il chante toujours les longues narrations et exprime les idées du poète. Dans les *Euménides*, le chœur est actif, mais l'intérêt porte si bien sur la scène, que c'est là enfin que, sous la forme d'un procès, nous rencontrons à la fois le chœur et les opinions du poète. Il est vrai que les passages moraux sont alors rares ; dans ces conditions pourtant l'idée morale s'exprime sous forme non plus lyrique, mais dramatique. — Voilà donc pour nous un point de départ et un point d'arrivée naturels. Entre ces deux extrêmes, qui résument d'ailleurs tout le rôle d'Eschyle, se grouperont les remarques que nous aurons à faire sur le détail.

Le chœur d'*Agamemnon*, composé de vieillards, domine le drame et la trilogie. A travers de longs *systèmes* — le premier *stasimon* en a six à la suite — la narration se déroule et se prolonge, avec çà et là une réflexion à la façon de Pindare ou, pour terminer la strophe ou le *système*, une formule nette. Mais, dès la fin de la première triade, le poète ne s'en tient plus à conter la légende. Il y a rapporté la prophétie de Kalchas avant le départ pour Troie ; le mètre change, et aussi la pensée :

« Zeus, quel qu'il soit, s'il lui plaît d'être nommé ainsi, de ce nom je l'appelle. Je ne puis voir nulle part, dans tout ce que j'examine, que Zeus, quand il me faut de mon esprit reje-

ter le poids des doutes vains » (1). L'antistrophe répond qu'Ouranos et Kronos ont disparu, mais Zeus vainqueur demeure. — Un nouveau *système* suit comme un écho : « Lui qui guida les hommes dans la route de la sagesse ; qui posa pour loi que connaître est souffrir. Jusque dans le sommeil la pensée des peines futures distille goutte à goutte sur le cœur ; et même malgré nous la sagesse arrive. Pourtant les dieux sont bons, eux qui dans la force tiennent les trônes augustes » (2). Alors, avec la deuxième antistrophe, la narration reprend, pour revenir enfin à la prophétie de Kalchas : il en sera ce qu'il en sera.

Ce premier *mouvement* d'*Agamemnon* consiste donc en un premier thème narratif ; puis, un deuxième thème et tout le centre sont philosophiques ; enfin le premier thème revient. De telles strophes ne s'oublient plus. Eschyle aura beau pousser l'art de la scène, il s'est affirmé trop directement pour que nous ne pensions pas d'abord avec lui, et surtout au problème philosophique.

Mais lui-même ne l'oublie point ; il y revient en commentant, comme le font souvent les lyriques, un vieux dicton de la sagesse grecque. Après une suite de strophes où il raconte le passage funeste d'Hélène à Troie, déjà dans une antistrophe il commente les événements de la légende : « Jadis fut énoncée

(1) V. 149. *Str.* 1. Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὐ-
τῷ φίλον κεκλημένῳ,
τοῦτο νιν προσεννέπω.
οὐκ ἔχω προσεικάσαι
πάντ' ἐπισταθμώμενος
πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος
χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως.

(2) V. 163. *Str.* 2. τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ-
σαντα, τὸν Πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.
στάζει δ' ἔν θ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος · καὶ παρ' ἄ-
κοντας ἦλθε σωφρονεῖν.
δαιμόνων δέ που χάρις
βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων.

par les mortels une sentence antique : étant grande et parfaite, la prospérité humaine devient mère et ne meurt point sans enfants, et du bonheur sort une plante qui rampe sur la famille, la misère. Mais je m'écarte des autres, je pense pour moi. C'est l'œuvre impie qui engendre toujours après elle et toujours de son espèce, mais dans la demeure de la droiture et de la justice les générations se suivent à jamais heureuses » (1). La suite rend sous la forme antistrophique une antithèse connue : « En effet, toujours la vieille *Hybris*, au milieu des malheurs mortels, engendre une jeune *Hybris*, tôt ou tard, le moment venu... et, avec elle, ce démon invincible en guerre, en bataille, à l'audace sacrilège, près du foyer : la noire Até, pareille à ses parents ! — Mais *Dikè* brille même sous les toits enfumés et honore la vie juste. Là où l'or est semé par des mains souillées, détournant les yeux elle part et va trouver les demeures pieuses : elle ne respecte point la puissance de la richesse et son prestige trompeur : et elle dirige toute chose à sa fin » (2).

(1) V. 722. *Antistr.* 3.
παλαίφατος δ' ἐν βροτοῖς γέρων λόγος
τέτυκται, μέγαν τελεσθέντα φωτὸς ὄλβον
τεκνοῦσθαι μηδ' ἄπαιδα θνῄσκειν.
ἐκ δ' ἀγαθᾶς τύχας γένει
βλαστάνειν ἀκόρεστον οἰζύν.
δίχα δ' ἄλλων μονόφρων εἰ-
μί. τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον
μετὰ μὲν πλείονα τίκτει,
σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννᾳ.
οἴκων γὰρ εὐθυδίκων
καλλίπαις πότμος αἰεί.

Str. 4.
φιλεῖ δὲ τίκτειν ὕβρις μὲν παλαιὰ νεά-
ζουσαν ἐν κακοῖς βροτῶν ὕβριν
*τότ' ἢ τότ' ὅταν τὸ κύριον μόλῃ,
*νεαρὰ φάους κότον, δαίμονά τε τὰν ἄμαχον ἀπόλεμον,
ἀνίερον θράσος μελαί-
νας μελάθροισιν ἄτας,
εἰδομέναν τοκεῦσιν.

(2) *Antistr.* 4.
δίκα δὲ λάμπει μὲν ἐν δυσκάπνοις δώμασιν,
τὸν δ' ἐναίσιμον τίει βίον.
*τὰ χρυσόπαστα δ' ἔσθλα σὺν πίνῳ χερῶν
*παλιντρόποις ὄμμασιν λιποῦσ' ὅσια προσέβα τοῦ
δύναμιν οὐ σέβουσα πλού-
του παράσημον αἴνῳ·
πᾶν δ' ἐπὶ τέρμα νωμᾷ.

Les vers 735, 736, et leurs correspondants 742, 743 sont intraduisibles. Dans ma version, quelques expressions sont empruntées à la traduction de M. Bouillet (Hachette, 1898).

L'idée morale et personnelle ne saurait s'exprimer d'une façon plus directe. Eschyle renchérit sur Pindare, en donnant à ses réflexions une forme plus symétrique, en les détachant de la narration. Bien plus, ce *stasimon* se trouve placé entre les deux moitiés de la pièce. Au dernier vers le roi Agamemnon paraît sur la scène, la tragédie se précise. Mais elle n'est qu'à demi réelle : *Hybris* et *Dikè*, dont Eschyle a déterminé avec tant d'insistance le rôle dans les choses humaines, dirigeront aussi l'avenir des Atrides. Les récits lyriques de Kalchas et d'Hélène sont comme reculés et deviennent des exemples ; les épisodes du drame, grâce à la vive voix des acteurs, sonneront plus fort, mais n'en resteront pas moins voilés par la pensée abstraite du poète.

Estime-t-on que c'est trop fort appuyer sur ce côté de la tragédie lyrique? Un passage des *Choéphores* en donne un nouvel exemple. Ce chœur, avant tout musical, sert à distinguer entre eux les nombreux épisodes, dont les personnages changent sans cesse. Or, au milieu de la pièce, qui consiste jusque-là tout entière en scènes lyriques et oratoires entre Oreste et Électre, viennent quatre *systèmes* à la suite. Parmi tous les monstres de l'univers, chante le poète, rien n'égale l'amour entre homme et femme ; Althée ne fut-elle pas la perte de son fils, et Scylla de son père ? Il poursuit : « Et puisque je rappelle d'amères souffrances, quoique mal à propos, quel funeste mariage porta la malédiction sur cette demeure ! » (1). Le sujet d'*Agamemnon* est rangé ainsi parmi les exemples ; il n'a guère plus d'importance que les deux précédents, et l'antistrophe nous en donne un quatrième, celui des femmes de Lemnos. Lorsqu'alors, dans le dernier *système*, Eschyle affirme la puissance de Dikè, d'Aisa et d'Érinys, la pensée

(1) V. 606. *Str*. 3. ἐπεὶ δ'ἐπεμνησάμην ἀμειλίχων
πόνων, ἀκαίρως δέ — δυσφιλὲς
γαμήλευμ' ἀπεύχετον δόμοις.

J'ai changé la ponctuation de Kirchoff, qui lit, je ne sais avec quel sens, δὲ δυσφιλές etc.

redevient abstraite et le cercle est complet. De cette pensée dépendra aussi la suite ; les meurtres d'Égisthe et de Klytaimnestra en démontrent la profonde vérité.

Il faut aller plus loin : la pièce d'Eschyle semble presque être une pièce à thèse, où celle-ci serait directement énoncée par le chœur. Admettons que dans *Agamemnon* et dans les *Choéphores* nous ne nous en sommes pas trop aperçu. Les vieillards mycéniens et les vieilles captives attachées au palais auraient pu, à la rigueur, nous tenir ces propos, et l'action s'en est trouvée reculée, mais non pas cachée. Par la bouche des *Euménides*, au contraire, Eschyle nous apprend des choses que lui seul savait et pensait, en citoyen athénien du v[e] siècle. Au reste, ce chœur cesserait d'être complexe pour devenir une suite de paradoxes, s'il n'était évident que de telles contradictions avaient peu d'importance ou n'existaient pas. Incarner le mystère de la conscience criminelle ; s'agiter beaucoup sur la scène ; subir la transformation de l'Érinys en Euménide ; paraître parmi les acteurs et plaider avec eux : cela déjà est beaucoup ; mais nous allons en outre lire des vers qui ne s'accordent avec rien, qui expriment simplement les opinions d'Eschyle en matière judiciaire, et qui nous disent que sa pièce les a démontrées : « Quels bouleversements des nouvelles lois, si force reste au droit, au crime du parricide. Voici que tous les hommes y feront appel pour suivre leur bon plaisir, et souvent à la vérité de la main armée de l'enfant la souffrance attend les parents dans l'avenir » (1). Cette strophe se rapporte encore, quoique un peu vaguement, au sujet de la pièce. Plus loin, ce ne sont pas les Eumé-

(1) ΧΟ. *Str.* 1. νῦν καταστροφαὶ νέων
θεσμίων, εἰ κρατή-
σει δίκα καὶ βλάβα
τοῦδε μητροκτόνου.
πάντας ἤδη τόδ' ἔργον εὐχερεί-
ᾳ συναρμόσει βροτούς.
πολλὰ δ' ἔτυμα παιδότρωτα
πάθεα προσμένει τοκεῦ-
σιν μεταῦθις ἐν χρόνῳ.

nides qui parlent : « Parfois la terreur est bonne, et il faut aux esprits une tutelle ferme et établie. Il est salutaire de se maîtriser sous l'angoisse. Quel homme dont le cœur n'a point grandi dans la lumière, quel homme, quelle ville aussi saurait encore respecter la justice ? Ni la vie sans maître ni sous le tyran, dis-le toi. A tout juste milieu Dieu donne la force, il dispose de chaque chose à sa façon. Je te dis un mot juste : l'impiété a pour enfant l'orgueil, cela est sûr ; mais d'un cœur sain vient cette chose chère à tous et souvent priée, le bonheur. Une fois pour toutes je te le dis : respecte l'autel de Dikè, et ne va pas, en vue du gain, le piétiner d'un pied sacrilège. Car le châtiment sera là » (1). Toutes ces idées et même quelques-unes de ces phrases reviennent un peu plus bas : c'est Athénè qui, dans un discours d'ouverture, annonce aux Athéniens la création de l'Aréopage. Nous comprenons alors pourquoi Eschyle met tant d'insistance dans les strophes ; il

(1) *Antistr.* 2. ἔσθ' ὅπου τὸ δεινὸν εὖ
καὶ φρενῶν ἐπίσκοπον
δεῖ μένειν καθήμενον.
ξυμφέρει σωφρονεῖν ὑπὸ στένει.
τίς δὲ μηδὲν ἐν φάει
καρδίαν ἀνατρέφων
ἢ πόλις βροτός θ' ὁμοί-
ως ἔτ' ἂν σέβοι δίκαν ;

Str. 3. μήτ' ἄναρκτον βίον
μήτε δεσποτούμενον
αἰνέσῃς.
παντὶ μέσῳ τὸ κράτος θεὸς ὤπασεν, ἄλλ' ἄλ-
λᾳ δ' ἐφορεύει.
ξύμμετρον δ' ἔπος λέγω.
δυσσεβίας μὲν ὕβρις τέκος ὡς ἐτύμως,
ἐκ δ' ὑγιείας
φρενῶν ὁ πᾶσι φίλος
καὶ πολύευκτος ὄλβος.

Antistr. 3. ἐς τὸ πᾶν δέ σοι λέγω·
βωμὸν αἴδεσαι δίκας
μηδέ νιν
κέρδος ἰδὼν ἀθέῳ ποδὶ λὰξ ἀτίσῃς · ποι-
νὰ γὰρ ἔπεσται.

ne s'agit pas seulement d'un principe, mais d'une institution ; la morale actuelle aussi bien que la morale idéale est en jeu : le problème est humain, mais il est aussi attique, du temps de Périclès. Le jury ne se compose-t-il pas de citoyens athéniens ?

Mais reprenons un moment *Agamemnon*, pour y étudier le dialogue. Pour la majeure part il consiste en descriptions : description des fanaux allumés l'un après l'autre, de Troie à Mycènes : description, à deux reprises, d'une ville assiégée ; description d'un palais baigné de meurtres sanglants. Nous retrouvons là, comme dans *Prométhée*, l'éloquence du théâtre primitif, pour lequel le personnage est à peu près indifférent et où les tirades tiennent de l'épopée. Par contre, il est une scène fort en progrès sur tout ce que nous avons vu jusqu'ici. Non seulement le discours s'est perfectionné, mais le second acteur, c'est-à-dire le discours qui fait pendant au premier, remplit mieux son rôle : il devient contraire. Enfin l'argumentation sous forme générale apparaît, et si développée, qu'il faut en supposer dans les pièces perdues un usage sans cesse plus grand.

Cette scène est d'ailleurs fameuse. Nous venons de lire les strophes qui la précèdent et la dominent : c'est la scène de l'arrivée d'Agamemnon. Elle débute par un passage gnomique en anapestes, prononcé par le coryphée. Pourquoi en anapestes ? Est-ce parce que le coryphée ne peut dire une tirade ? ou que le rythme lent et mesuré accompagne le mouvement du char royal et de son cortège ? Y a-t-il là un usage, et même un souvenir des vieux *débuts* du dithyrambe ? En tout cas, ces anapestes sont fréquents dans la tragédie grecque et chez Euripide ; ils renferment aussi souvent, comme ceux-ci, des réflexions morales : « Fils d'Atreus, comment te saluer ?... Car la plupart des mortels mettent un grand prix aux apparences, bien à tort. Tout homme est prêt à gémir avec le malheureux, mais la douleur ne le mord point au cœur ; et l'on partage la joie, en la jouant ensemble et en forçant malgré soi le sourire. Mais le bon pâtre du troupeau, impossible de le duper par des regards qui semblent venir du cœur, qui lui font de



l'accueil, mais dont la tendresse est un vin trempé » (1). Il n'est pas facile d'apprécier ce passage. Sans doute ces expressions vagues trahissent la préoccupation du coryphée et préparent le drame et le meurtre. Il ne faut pas, cependant, en oublier la rhétorique. Le coryphée veut s'excuser de son peu d'empressement et il se demande, dans les vers que nous avons omis, comment trouver l'expression juste. Il se défend donc, sous la forme d'antithèses générales ; son argument, c'est qu'un peu d'empressement sincère a pourtant son prix, si l'on sait le discerner. Mais passons.

Après un long *proème* aux dieux — c'est ainsi qu'il le qualifie lui-même — Agamemnon développe l'idée du coryphée : les hommes en effet sont rares auxquels la vue du bonheur d'autrui n'inspire pas d'envie. Il promet alors de régler prochainement les affaires civiles, et se tourne vers le palais. Mais ce discours a un pendant, tel que seul un poète grec pouvait l'imaginer. Klytaimnestra apparaît : « Vénérables citoyens d'Argos, dit-elle, je n'ai pas honte de vous dire combien j'aime l'homme que j'aime, car avec le temps on perd la crainte. C'est donc moi-même qui vous apprendrai la vie malheureuse que j'ai menée pendant l'absence de cet homme sous Troie » (2).

Voilà le sujet du discours : la reine va se défendre devant le chœur, mais sans trahir son secret au roi. La ῥῆσις, nouvel exemple d'argumentation générale, de γνῶμαι faisant « partie de l'enthymème », se résume ainsi : Que tout d'abord une femme

(1) *Ag*. 752.
πολλοὶ δὲ βροτῶν τὸ δοκεῖν εἶναι
προτίουσι δίκην παραβάντες.
τῷ δυσπραγοῦντι δ' ἐπιστενάχειν
πᾶς τις ἕτοιμος. δῆγμα δὲ λύπης
οὐδὲν ἐφ' ἧπαρ προσικνεῖται·
καὶ συγχαίρουσιν ὁμοιοπρεπεῖς
ἀγέλαστα πρόσωπα βιαζόμενοι.
ὅστις δ' ἀγαθὸς προβατογνώμων
οὐκ ἔστι λαθεῖν ὄμματα φωτὸς
τὰ δοκοῦντ' εὔφρονος ἐκ διανοίας
ὑδαρεῖ σαίνειν φιλότητι.

(2) V. 819.

privée de son mari reste seule à la maison, c'est affreux : car on lui apporte sans cesse de mauvaises nouvelles. Sur son compte [avec un geste] j'ai été jusqu'à vouloir m'ôter la vie. C'est pourquoi ton fils Oreste n'est point ici. Or, quoique ayant souffert tout cela, je salue mon maître enfin sauvé ; car il est toujours doux d'avoir échappé à la fatalité. Veuille maintenant entrer dans ta demeure comme Dikè le voudrait ; je veillerai au reste (1). — Agamemnon se récuse : il n'ose gravir les marches que la reine a fait couvrir de pourpre ; être sans orgueil est le meilleur don des dieux ; seule la vie est heureuse qui se termine près du foyer paisible. A ce point critique l'allure du dialogue se presse, il y a une *stichomythie* en sentences : puis deux courtes tirades, où le roi se dit convaincu, où la reine s'en félicite. Les époux entrent ensemble dans le palais.

Admirable par bien des côtés, cette scène l'est surtout par le rythme. Aux premiers vers du coryphée, nous sommes encore sous l'effet de la musique et perdus dans les réflexions d'Eschyle. Voilà la place de la pensée morale. Avec les anapestes nous entrons dans le drame, qui n'est nullement réel, mais, si j'ose dire, entr'écouté peu à peu. Les sentences alors aident d'une part à accuser la pensée : elles sont nettes et claires, elles donnent l'argument sous une forme commode et exacte. Après les deux grands discours le mouvement s'accélère : les sentences ont une valeur peut-être argumentative, mais surtout rythmique.

Combien peu il faut leur demander autre chose, un passage vers la fin de la pièce nous le montre d'une façon assez claire. Il était, sans doute, accompagné de musique, puisque les vers sont prononcés par les différents choreutes ; leur valeur rythmique était donc accentuée. Ce sont cependant aussi des sentences, des arguments moraux en un vers. Lisons très vite. — La scène est vide, on entend les cris d'Agamemnon sous les coups de couteau. « Mais comment, dit quelqu'un, prendre de bons conseils ? — Il faudrait à mon avis, répond un autre, tirer

(1) V. 825 *suiv.*

les portes et constater le délit, l'épée à la main. — Je partage cette façon de voir, je me déclare pour l'action, car c'est le moment d'agir. — Je ne sais quel plan j'approuve. Qui agit doit délibérer aussi. — Moi non plus ; car de mes paroles je ne saurais ressusciter le mort. — Mais rien que pour sauver notre vie, céderons-nous ainsi à ceux qui commandent et font la honte de la maison ? — Cela ne se peut. Mourons. La fatalité est plus douce que la tyrannie. — Mais à en juger par ces cris, croirons-nous que l'homme est mort ? — Il faudrait le savoir avant de s'emporter. Car conjecture et connaissance sont deux choses. — Là-dessus, à tous les points de vue, je suis d'accord : savoir nettement ce qu'il en est de l'Atride. » (1) Ici le rythme, par un effet contraire à celui des stichomythies que nous avons étudiées jusqu'ici, se détend, et Klytaimnestra paraît pour se défendre de son crime : « Quoique auparavant l'occasion m'ait fait dire bien des choses, je n'aurai honte de me contredire... ».

Ce sont des détails, si l'on veut, et même des détails péni-

(1) V. 1301. ΧΟ. 3. ἀλλὰ κοινωσαίμεθ' ἄν πῶς ἀσφαλῆ βουλεύματα ;

ΧΟ. 5. ἐμοὶ δ'ὅπως τάχιστά γ' ἐμπεσεῖν δοκεῖ 1304
καὶ πρᾶγμ' ἐλέγχειν σὺν νεορρύτῳ ξίφει. 1305
ΧΟ. 6. κἀγὼ τοιούτου γνώματος κοινωνὸς ὤν
ψηφίζομαί τι δρᾶν · τὸ μὴ μέλλειν δ' ἀκμή.

ΧΟ. 9. οὐκ οἶδα βουλῆς ἥστινος τυχὼν λέγω.
τοῦ δρῶντός ἐστι καὶ τὸ βουλεῦσαι πέρι.
ΧΟ. 10. κἀγὼ τοιοῦτός εἰμ' ἐπεὶ δυσμηχανῶ
λόγοισι τὸν θανόντ' ἀνιστάναι πάλιν. 1315
ΧΟ. 11. ἦ καὶ βίον τείνοντες ὧδ' ὑπείξομεν
δόμων καταισχυντῆρσι τοῖσδ' ἡγουμένοις;
ΧΟ. 12. ἀλλ' οὐκ ἀνεκτόν, ἀλλὰ κατθανεῖν κρατεῖ.
πεπαιτέρα γὰρ μοῖρα τῆς τυραννίδος.
ΧΟ. 13. ἦ γὰρ τεκμηρίοισιν ἐξ οἰμωγμάτων 1320
μαντευσόμεσθα τἀνδρὸς ὡς ὀλωλότος ;
ΧΟ. 14. σάφ' εἰδότας χρὴ τῶνδε θυμοῦσθαι πέρι·
τὸ γὰρ τοπάζειν τοῦ σάφ' εἰδέναι δίχα.
ΧΟ. 15. ταύτην ἐπαινεῖν πάντοθεν πληθύνομαι·
τρανῶς 'Ατρείδην εἰδέναι κυροῦνθ' ὅπως. 1325

Au vers 1305, j'ai compris νεορρύτῳ, voir v. 1622.

bles. Il y a lèse-majesté à relever, dans une œuvre comme *Agamemnon*, les petites marques du temps. Néanmoins il est curieux qu'elles portent sur des sentences, sur des vérités humaines, précisément. Il nous faut un effort pour rattacher ces phrases à un argument, au rythme de la discussion en vers : il en faut plus, même, que pour lire des strophes dont nous avons perdu la musique, dont nous ne sentons que rarement le mètre, et dont le sujet, quand nous le connaissons, n'éveille en nous ni des souvenirs d'enfance et ni le sentiment religieux.

Malheureusement il nous reste, pour compléter cette étude de l'*Oresteia*, un dernier pas à faire, le plus difficile de tous. Oublions les γνῶμαι et revenons aux idées morales et personnelles d'Eschyle. Il les a exprimées jusqu'ici dans les strophes et nous avons pu voir que le chœur tragique n'est pas, sous ce rapport, très différent du chœur lyrique. Ce qui est très extraordinaire, c'est de voir ce long drame aboutir à une scène, où les acteurs et tout le reste sont aussi peu dramatisés que le chœur, et où le problème moral se présente comme un procès. S'il est déjà rare que les questions philosophiques et d'idéal se présentent devant la conscience de l'artiste sous une forme précise, il l'est bien plus que son imagination descende du trône de Zeus pour créer des juges et des avocats, ou plutôt qu'elle emprunte à ceux-ci leur costume pour en revêtir les dieux de l'Olympe. Quelle étrange solution de la trilogie — où Eschyle a tant mis de profondes pensées et de vers admirables, où il a posé avec une clarté si sublime le difficile problème du péché nécessaire — que de confronter dans une *stichomythie* les Érinys et Oreste ; que de faire interrompre Apollon à trois reprises par le chœur qu'il combat ; que de partager également les votes du jury, mais de faire prévaloir la voix d'Athéné ; qu'enfin cette voix, dont dépend le problème de l'univers et qu'elle donne à Oreste, elle la lui donne parce que, n'ayant pas de mère et approuvant l'homme en toutes choses sauf jusqu'à l'épouser, elle est bien fille du

seul Zeus et, par suite, ne tient aucun compte de la vie d'une femme qui assassine son mari (1). Encore n'est-ce pas tout. On fonde alors l'Aréopage ; cette cour, qui a décidé, par une voix divine, de la culpabilité d'Oreste, en fera autant à Athènes désormais pour toutes les hautes questions de conscience.

Pourquoi sommes-nous tant choqués par ce passage ? Ce n'est point assurément parce qu'Eschyle rapporte ainsi la question philosophique et morale à l'actualité : nous supportons bien le Louis XIV du Tartuffe ; le poète a beau dater son œuvre, elle n'en est pas moins en dehors du temps. Ce ne sont pas non plus la naissance et la virginité d'Athénè, mystères dont seuls les fidèles d'autres dieux font fi ; si l'on ne peut suivre Eschyle sur ce terrain, on sait pourtant bien en respecter le sentiment. C'est, à n'en point douter, la forme juridique et oratoire sous laquelle il nous présente sa solution. C'est d'un hellénisme, d'un atticisme désespérants. Combien Aristote avait raison de nous dire que la poésie ne se conçoit pas sans la rhétorique, que la rhétorique est affaire de preuves, et qu'entre les preuves il faut compter au premier chef les γνῶμαι ! En effet, le poète tragique qui, pour présenter le problème du crime nécessaire, involontaire, mais qui reste un crime, le résume en plaidoiries et le résout par un verdict, a l'esprit fort rhétorique. A cela on mesure toute la différence entre le lyrisme et le drame grecs. Il n'est pas vrai de dire que les réflexions morales du lyrisme sont des *preuves* ; le poète lyrique n'a que faire de la *rhétorique*. L'homme de théâtre, au contraire, et aussi, quoique pour l'étude seulement, le poète épique dont il est l'héritier, se servent en effet de ce manuel : ils ont l'esprit rhétorique et juridique.

Le biographe d'Eschyle a quelques remarques curieuses : « Les fourberies, les phrases piquantes et les sentences lui semblaient être étrangères à la tragédie ». « Il se trouve chez lui bon nombre de morceaux admirablement écrits, mais les

(1) V. 726 *suiv*.

sentences, les passages pathétiques, et ce qui peut provoquer les larmes, tout cela est rare » (1). Pour nous cela revient à dire qu'Eschyle n'aimait point les formules morales. En effet, elles sont relativement rares dans le dialogue : le discours n'a point encore cette forme fixe et sentencieuse qu'il revêt chez Euripide, et quoique le rythme les développe, surtout dans la stichomythie, elles échappent encore au lecteur — il faudrait dire à l'auditeur — dont l'attention ne porte pas, comme elle le fera plus tard, sur la rhétorique. En tout cas elles n'ont rien à voir avec le caractère des personnages. Il est vrai qu'Ôkéanos, Danaos et Dareios, grâce à leur ton didactique, dépendent en quelque sorte des sentences qu'ils déclament : mais la morale qu'ils prêchent est appropriée moins à leur caractère, qu'aux circonstances où ils paraissent. D'autre part elles ont la valeur d'arguments. Klytaimnestra pourra invoquer en sa faveur certaines vérités de l'expérience par lesquelles elle croira atténuer à nos yeux son adultère ; toutefois, elle le croira seulement : les vérités sont vraies, mais non l'application. Eschyle n'éprouve point pour la reine, comme Euripide pour Médée, de la sympathie, et la morale qu'il met en sa bouche est argumentative.

Il y a des formules dans les strophes. Souvent, comme Pindare, au cours du récit, Eschyle fait une observation et relève d'une pensée personnelle l'aspect moral des choses. On peut se demander à quelle place, relativement, paraissent ces sentences, question qui, dans notre étude du lyrisme, s'est trouvée justifiée. Or, on sait que le *système* tragique est unique : strophe et antistrophe, avec ou sans épode, forment un tout, et dans le *système* suivant, s'il en est, mètre et musique changent. De plus, le *stasimon*, avec ses *systèmes*

(1) Αἰσχύλου βίος (qui se trouve généralement imprimé à la fin des éditions d'Eschyle) :

τὸ δὲ πανοῦργον κομψοπρεπές τε καὶ γνωμολογικὸν ἀλλότριον τῆς τραγῳδίας ἡγούμενος.

διὸ ἐκλογαὶ μὲν παρ' αὐτῷ τῆς καταπλήξεως διαφέρουσαι πάμπολλαι ἂν εὑρεθεῖεν, γνῶμαι δὲ ἢ συμπάθειαι ἢ ἄλλο τι τῶν δυναμένων εἰς δάκρυα ἀγαγεῖν οὐ πάνυ.

généralement nombreux, s'accuse par une indépendance complète. Dans cet ensemble les points d'arrêt, déjà fort nets, sont souvent renforcés par des γνῶμαι. Ainsi il est un passage des *Sept* où les strophes, au nombre de six, sont suivies chacune de trois trimètres prononcés par Étéocle; ces trimètres, qui sont lyriques, sont aussi presque tous gnomiques (1). En général, la formule fait bien avant la pause ; les épodes gnomiques sont fréquentes (2). Le lecteur aura aussi remarqué l'opposition assez fréquente d'une strophe narrative avec une antistrophe générale (3). Mais gardons-nous bien d'appuyer sur ces détails qui dépendent de la musique, et qui n'ont de sens que par elle.

La gloire d'Eschyle, ce sont les strophes où se déroulent, majestueuses et obscures — mais aussi où souvent se heurtent par la concision violente et sèche de l'expression — ses pensées morales et ses méditations. A propos d'un mythe auquel il donne en général des couleurs plus tristes et plus sombres que Pindare, le moment venu, il se recueille ; alors quelques grandes idées, souvent personnifiées, Dikè, Hybris, Érinys, se dessinent dans son imagination ; il en affirme, à travers les choses humaines, la puissance éternelle ; partout il cherche, il ne trouve que Zeus. Par là le mythe se fait oublier ; les deux parties du lyrisme, d'abord séparées, ont ensuite une importance inégale. Pindare noyait le récit dans sa réflexion personnelle ; Eschyle le garde, mais l'éloigne.

D'autre part, le drame, qui se joue derrière le chœur, l'attire ; il le conçoit d'abord sous la forme de quelques épisodes évoqués et réalisés du récit ; puis, sa pensée abstraite y cherche une expression directe. Avec cette préoccupation plus grande de la scène, la forme du dialogue aussi se perfectionne. Le discours unique a le dessein plus ferme, et les sentences en marquent plus souvent le début, les paragraphes, la fin. Le

(1) *Sept*. 190, 200, etc.
(2) Voir par exemple *Suppl.* 53, 76, 673. *Prom*. 188.
(3) Par exemple, *Prom*. 885. Sur cette question, voir p. 140.

deuxième acteur a plus d'importance, et son rôle oratoire s'accuse. Enfin l'argumentation et les γνῶμαι rhétoriques paraissent. Nous avons un drame attique.

Cependant, nous l'avons à peine. Les traits que nous venons de distinguer ne s'harmonisent guère ; la dernière scène des *Euménides* n'est pas aussi facile et directe que les chœurs d'*Agamemnon*. Aussi, si Eschyle est un grand lyrique, est-il un philosophe. Il a l'esprit trop méditatif pour nous donner le drame attique accompli.

VII

SOPHOCLE

Le contraste entre le chœur d'*Agamemnon* et la scène finale des *Euménides* nous faisait entrevoir déjà un drame fort différent de celui d'Eschyle. Les strophes allaient perdre en importance, en nombre : l'esprit contemplatif et lyrique allait devenir argumentatif et dramatique, la scène allait dominer le chœur et le discours gagner en méthode, en habileté, en rythme. A supposer que le successeur du vieux poète s'intéressât comme lui aux idées générales et morales, il devait nous en parler moins dans le chœur que sur la scène, moins en son propre nom que par la bouche des acteurs : il devait faire discuter et raisonner : quoique conservant du lyrisme, son esprit devait être juridique. Cela, en effet, est vrai d'Euripide ; il continue Eschyle en ligne droite. Les deux sont séparés par Sophocle (1).

Qu'il tienne à la fois de l'un et de l'autre, c'est évident ; et si ces deux poètes sont assez exactement l'opposé l'un de l'autre, il est naturel de faire de Sophocle un intermédiaire. Pourtant il est bien des manières d'occuper cette place. Les strophes de Sophocle, par exemple, sont-elles un peu moins étendues que celles d'Eschyle, un peu plus que celles d'Euripide ? Somme toute, moins encore que celles d'Euripide. Ses

(1) Pour Sophocle, j'ai du me servir de l'edition Mekler (Teubner, ed. maior) ; mais, en commun avec celles de Schneidewin et de Jebb, elle est remplie de corrections. Kaibel, dans son edition, d'ailleurs admirable, d'*Électre*, en declare la plupart inutiles. Je les ai donc presque toutes ecartees, en me servant de l'*Adnotatio Critica*.

discours sont-ils d'une rhétorique moins savante que ceux d'Euripide ? Il est des pièces où elle l'est autant, certainement. Mais alors, Sophocle est-il plus près d'Euripide que d'Eschyle? Dans quelques pièces ; nous n'en avons, d'ailleurs, que sept sur plus de cent. Et si par là déjà on voit que notre problème est assez compliqué, ajoutons que Sophocle se reconnaissait trois manières que nous ne savons pas distinguer, et que la pièce censée être la plus ancienne est précisément celle où la rhétorique, quelle qu'en soit la raison, joue le plus grand rôle.

Il est, cependant, une appréciation générale sur Sophocle qui nous sera d'un grand service en étudiant son théâtre. Nous avons remarqué combien Eschyle est musicien ; il l'est d'abord de fait et par la place que tenaient la mélodie, la voix et l'instrument dans ses pièces ; il l'est aussi par le recul des images qu'il n'entrevoit qu'à travers le lyrisme des émotions et des réflexions personnelles. On nous dit, d'autre part, qu'Euripide peignait. Mais Sophocle, contemporain de Phidias et de Polyclète, a les yeux du sculpteur, du sculpteur grec qui enflamme le marbre au moyen de la couleur et du métal. Il n'a ni thèse à défendre ni doctrine à prêcher ; les idées, les personnes, les choses se rapprochent et sont toutes précises. Il n'a point, que nous sachions, la démence du dithyrambe ni l'harmonie rêveuse ; sa démence, c'est l'agonie physique, son harmonie, le rapport harmonieux des lignes. Ses personnages ont bien un caractère, mais aussi et surtout une intensité propres ; le protagoniste a de la volonté et même un but, il prend toujours du relief, et lorsqu'il se débat contre la force des choses, il se dresse et raidit les muscles. Érôs qui voltige et fond sur les hommes, Hypnos obscurcissant les yeux, Philoctète en agonie, Héraklès dévoré par les flammes, et Œdipe tour à tour bouffi d'orgueil, les yeux ensanglantés, ou vieillard calme et ridé : voilà Sophocle. Il voit toujours, il voit vite et juste.

Parler après cela de réflexions morales, c'est en demander

aux frises et aux frontons du Parthénon, ou à cette statue de Philoctète en Sicile, qui communiquait son mal et sa douleur à qui la regardait. Il y en a sans doute, mais elles ne sont point exprimées comme telles : elles sont comprises et renfermées dans la matière : l'esprit de l'artiste ne distingue point entre elles et les choses particulières : ce qui, évidemment, peut être bien ou mal, vrai ou faux, mais par où ces œuvres échappent à notre étude.

Si pourtant les pièces de Sophocle, comme les épopées d'Homère, nous occupent ici, c'est d'abord en raison de certains passages, parfois dans le chœur, mais surtout du dialogue ; par certains traits, si j'ose dire, de figuration morale ; par certaines façons d'écrire, qui peuvent nous intéresser. Mais aussi, c'est justement pour montrer que ce ne sont que des passages, des traits, des façons. Car Sophocle, comme bien d'autres, passe pour avoir traité sous forme dramatique des thèses morales et pour avoir dans ses drames montré un esprit préoccupé de problèmes philosophiques et religieux. Combien le seul *Œdipe* a inspiré d'essais de ce genre ! Pourtant, où trouver à travers la littérature une œuvre où tant de problèmes moraux soient traités par prétérition et comme n'ayant d'existence que dans l'homme, lui-même, dans Œdipe, dans ses mouvements et dans ses gestes ? C'est là peut-être cette objectivité dont on parle souvent. Encore une fois, chez Sophocle ces choses ont je ne sais quelle existence matérielle et physique : les pensées deviennent des attitudes, les joies des élans, les tristesses des souffrances ; il n'explique point, il présente les choses, et cela directement, sans passer de l'idée à l'action, sans les distinguer ; il n'a point deux consciences, l'une des choses, l'autre de soi ; tout est réel. Disons aussi qu'en essayant de le montrer dans la mesure et de la façon un peu étroite que nous impose notre sujet, nous aurons indiqué une des qualités spéciales de ce génie si grec, si peu moderne, si éclatant de couleur et de lumière.

Il y a loin du chœur d'Eschyle à celui de Sophocle : un hasard nous en donne la mesure. On se souvient d'un passage des *Choéphores* que nous avons étudié un peu plus haut (1). Eschyle nous disait qu'entre tous les prodiges de la terre, de la mer, des airs, rien n'égale l'homme en proie à la passion ; il accumule et développe les exemples ; il revient aux puissances qui pourtant règnent suprêmes sur le monde. Ce passage comprend huit strophes, tout un long poème, où le sujet même de la tragédie est rappelé dans l'énumération des exemples. Rappelons que ce *stasimon* termine la première moitié de la pièce ; jusqu'ici Oreste et Électre n'ont fait que se reconnaître et s'entendre sur un plan d'action ; il ne s'est rien passé encore. — Voici les strophes d'*Antigone* de Sophocle. On vient d'apprendre à Créon que, contrairement à ses ordres, et d'une main inconnue, le corps de Polynice a reçu les rites funéraires : c'est un crime contre la cité qui a été commis. Qu'on observe maintenant comment, à travers les images lyriques, la pensée s'achemine vers ce dernier point, essentiel à la pièce.

« Sans nombre sont les prodiges et rien n'est plus prodigieux que l'homme ! Cet être à travers la mer écumeuse avance avec les vents de la tempête et passe sous les flots gonflés qui l'entourent ; et la suprême déesse, la Terre, impérissable, infatigable, s'épuise d'année en année aux tours de ses charrues, au labeur de ses chevaux. — La troupe des oiseaux insoucieux, les peuples des bêtes féroces et toute la vie qui s'agite dans la mer, il les prend et les tire à lui dans les mailles des rets : très artificieux est l'homme. Il dompte par d'habiles moyens la bête sauvage des montagnes, et son joug étroit tiendra le cheval au cou velu et l'infatigable taureau des monts. — Sons, pensées légères, société et lois des villes, il se les apprit, et encore comment échapper aux cruelles gelées et aux flèches de la tempête : tous les moyens sont à lui. Jamais il ne marche à l'avenir dépourvu

(1) Esch. *Choeph.* 572 *suiv.*, voir p. 180.

de moyen. De Hadès seul il ne saura se ménager une fuite, mais tromper et fuir la maladie, c'est ce qu'il a bien compris. — Il prend pour sagesse l'astuce de l'art, aussi au delà de l'attente va-t-il tantôt au mal, tantôt au bien. Lorsqu'il associe les lois de la terre et la justice jurée aux dieux, sa cité se tient haute. Il n'est pas de cité pour celui en qui le mal se joint à l'audace. Que jamais il ne s'assoie à mon foyer ni ne partage ma pensée, quiconque agit ainsi » (1).

On remarque tout de suite que le passage des *Choéphores*, même dans notre résumé, parait complet : c'est que l'idée

(1) *Antig*. v. 334.

XO. *Str.* πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει·
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ περιβρυχίοισιν
περῶν ὑπ' οἴδμασιν,
θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν Γᾶν
ἄφθιτον ἀκαμάταν ἀποτρύεται
*ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος, ἱππείῳ γένει πόλευον.
Antistr. κουφονόων τε φῦλον ὀρνίθων ἀμφιβαλὼν ἄγει
καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη πόντου τ' εἰναλίαν φύσιν
σπείραισι δικτυοκλώστοις
περιφραδὴς ἀνήρ·
κρατεῖ δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου
θηρὸς ὀρεσσιβάτα, λασιαύχενά θ'
ἵππον *ἕξεται ἀμφίλοφον ζυγὸν οὔρειον τ' ἀκμῆτα ταῦρον.
Str. καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν φρόνημα καὶ ἀστυνόμους
ὀργὰς ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων
πάγων *αἴθρια καὶ
δύσομβρα φεύγειν βέλη
παντοπόρος · ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται
τὸ μέλλον · Ἅιδα μόνον
φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται ·
νόσων δ' ἀμηχάνους φυγὰς ξυμπέφρασται.
Antistr. σοφόν τι τὸ μηχανόεν τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων
ποτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἕρπει
νόμους παρείρων χθονός
θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν
ὑψίπολις · ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν
ξύνεστι τόλμας χάριν.
μήτ' ἐμοὶ παρέστιος
γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν ὃς τάδ' ἔρδει

Le mot περιβρύχιος est d'une signification fort douteuse. — J'ai gardé le neutre πόλευον, se rapportant à τοῦτο. Avec l'ἀμφιβαλών de l'antistrophe, l'idée se précise. — ἀμηχάνους est de la première main, ἀμηχάνων de celle du correcteur.



morale est au premier plan et domine tout le reste. Eschyle est profondément frappé de son problème : l'audace de la passion dans l'homme est à la racine de beaucoup de crimes; ils sont punis et l'ordre demeure établi. La mythologie lui vient alors en aide, en précisant par des personnages la pensée trop abstraite. Rien de tout cela dans les quatre strophes de Sophocle. Le grand mystère de l'homme et de l'audacieuse volonté s'affirmant à travers le monde, ce n'est point là ce qui intéresse l'auteur d'*Antigone*. La pièce attend, il est temps d'y revenir. Aussi Sophocle finit-il par tirer de sa réflexion générale tout juste ce qui l'occupe, à savoir l'horreur du crime politique. Arrivés à la fin du passage, nous avons l'impression de nous être légèrement attardés parmi de belles images, telles, dans certains tableaux italiens, les fruits et les fleurs autour du motif central.

Ce chœur gnomique est donc un détail, approprié à sa place. Avec les beaux chants, les belles prières, les belles invocations, avec les strophes de joie, de crainte, d'espoir, de douleur, que chante le chœur de Sophocle, il sait aussi parfois commenter d'une pensée générale l'action, alors suspendue, de la pièce. De la pièce d'abord, non du poète nous viennent ces pensées. Aussi, dès qu'on les isole, faut-il, comme nous l'avons fait tout à l'heure, un commentaire dramatique pour les expliquer ; à moins qu'inversement, elles n'indiquent d'elles-mêmes l'étape exacte de l'action générale. « O générations des mortels, quel néant vous vivez, à mon compte ! Car quel est l'homme, quel est l'homme dont le bonheur dépasse l'apparence, et l'apparence passée, quel déclin ! Ton exemple, ta destinée, ta triste destinée, Œdipe, m'enseignent qu'il n'est point de bonheur chez les mortels » (1). En effet Œdipe

(1) *Oed. Tyr.*, 1187. ἰὼ γενεαὶ βροτῶν,
ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μηδὲν ζώσας ἐναριθμῶ.
τίς γάρ, τίς ἀνὴρ πλέον
τᾶς εὐδαιμονίας φέρει
ἢ τοσοῦτον ὅσον δοκεῖν
καὶ δόξαντ' ἀποκλῖναι;
τὸν σόν τοι παράδειγμ' ἔχων,
τὸν σὸν δαίμονα, τὸν σόν, ὦ τλᾶμον Οἰδιπόδα, βροτῶν
οὐδὲν μακαρίζω·

vient de nous l'apprendre. Comparez ces vers à l'« Éphémères ! quelque chose ou rien ! Le rêve d'une ombre ! » de Pindare, vous saisissez la belle justesse de cet Athénien, dont la musique, au lieu de flotter, effleure toujours et ne quitte jamais le sujet. Après la catastrophe, il est bon de se recueillir un moment ; sans quoi, elle serait insupportable, et plus insupportable encore l'apparition de cet homme qui, foudroyé par le malheur, les yeux arrachés, cherchera dans l'obscurité ses enfants pour leur dire adieu. Car tout cela, nous le savons d'avance.

D'ailleurs, alors même que les pensées générales se détachent un peu plus, prennent un peu plus d'indépendance que dans ce passage, l'imagination du poète l'emporte, et d'un élan rapide il traverse la nature. « Heureux sont ceux, dit-il quelque part, dont la vie ne goûte point aux malheurs. » Cette pensée n'éveille en lui ni douleur ni pitié, et il poursuit : « Car lorsqu'un dieu a ébranlé une maison, toute l'Atè se rue sur la famille entière, comme lorsque, sur la mer gonflée, les noirceurs sous-marines courent à la surface, remuées par le souffle funeste du vent thrace, et la vase noire monte en tourbillons de l'abîme, et les falaises frappées de face grondent sourdement » (1). Il voit alors dans la maison des Labdakides une famille de vampires, dominée, mais de bien loin, par Zeus, trônant paisiblement dans la céleste lumière. Tableau magnifique, mais en contraste avec le début de la strophe. A force d'images il devient presque beau de goûter ces malheurs dont la présence, disions-nous, nous remplissait de désespoir.

(1) *Ant.* 583. *Str.* εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών.
οἷς γὰρ ἂν σεισθῇ θεόθεν δόμος, ἄτας
οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἕρπον ·
*ὅμοιον ὥστε ποντίαις ἁλὸς
*οἶδμα δυσπνόοις ὅταν
Θρῄσσαισιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμῃ πνοαῖς,
κυλίνδει βυσσόθεν κελαινὰν
θῖνα καὶ δυσάνεμον,
στόνῳ βρέμουσι δ' ἀντιπλῆγες ἀκταί.

586 suiv. sont fort détériorés ; dans mon texte je ne prétends que garder la métaphore.

discours sont-ils d'une rhétorique moins savante que ceux d'Euripide ? Il est des pièces où elle l'est autant, certainement. Mais alors, Sophocle est-il plus près d'Euripide que d'Eschyle? Dans quelques pièces ; nous n'en avons, d'ailleurs, que sept sur plus de cent. Et si par là déjà on voit que notre problème est assez compliqué, ajoutons que Sophocle se reconnaissait trois manières que nous ne savons pas distinguer, et que la pièce censée être la plus ancienne est précisément celle où la rhétorique, quelle qu'en soit la raison, joue le plus grand rôle.

Il est, cependant, une appréciation générale sur Sophocle qui nous sera d'un grand service en étudiant son théâtre. Nous avons remarqué combien Eschyle est musicien ; il l'est d'abord de fait et par la place que tenaient la mélodie, la voix et l'instrument dans ses pièces ; il l'est aussi par le recul des images qu'il n'entrevoit qu'à travers le lyrisme des émotions et des réflexions personnelles. On nous dit, d'autre part, qu'Euripide peignait. Mais Sophocle, contemporain de Phidias et de Polyclète, a les yeux du sculpteur, du sculpteur grec qui enflamme le marbre au moyen de la couleur et du métal. Il n'a ni thèse à défendre ni doctrine à prêcher ; les idées, les personnes, les choses se rapprochent et sont toutes précises. Il n'a point, que nous sachions, la démence du dithyrambe ni l'harmonie rêveuse ; sa démence, c'est l'agonie physique, son harmonie, le rapport harmonieux des lignes. Ses personnages ont bien un caractère, mais aussi et surtout une intensité propres ; le protagoniste a de la volonté et même un but, il prend toujours du relief, et lorsqu'il se débat contre la force des choses, il se dresse et raidit les muscles. Érôs qui voltige et fond sur les hommes, Hypnos obscurcissant les yeux, Philoctète en agonie, Héraklès dévoré par les flammes, et Œdipe tour à tour bouffi d'orgueil, les yeux ensanglantés, ou vieillard calme et ridé : voilà Sophocle. Il voit toujours, il voit vite et juste.

Parler après cela de réflexions morales, c'est en demander

aux frises et aux frontons du Parthénon, ou à cette statue de Philoctète en Sicile, qui communiquait son mal et sa douleur à qui la regardait. Il y en a sans doute, mais elles ne sont point exprimées comme telles ; elles sont comprises et renfermées dans la matière ; l'esprit de l'artiste ne distingue point entre elles et les choses particulières : ce qui, évidemment, peut être bien ou mal, vrai ou faux, mais par où ces œuvres échappent à notre étude.

Si pourtant les pièces de Sophocle, comme les épopées d'Homère, nous occupent ici, c'est d'abord en raison de certains passages, parfois dans le chœur, mais surtout du dialogue ; par certains traits, si j'ose dire, de figuration morale ; par certaines façons d'écrire, qui peuvent nous intéresser. Mais aussi, c'est justement pour montrer que ce ne sont que des passages, des traits, des façons. Car Sophocle, comme bien d'autres, passe pour avoir traité sous forme dramatique des thèses morales et pour avoir dans ses drames montré un esprit préoccupé de problèmes philosophiques et religieux. Combien le seul *Œdipe* a inspiré d'essais de ce genre ! Pourtant, où trouver à travers la littérature une œuvre où tant de problèmes moraux soient traités par prétérition et comme n'ayant d'existence que dans l'homme, lui-même, dans Œdipe, dans ses mouvements et dans ses gestes? C'est là peut-être cette objectivité dont on parle souvent. Encore une fois, chez Sophocle ces choses ont je ne sais quelle existence matérielle et physique : les pensées deviennent des attitudes, les joies des élans, les tristesses des souffrances ; il n'explique point, il présente les choses, et cela directement, sans passer de l'idée à l'action, sans les distinguer ; il n'a point deux consciences, l'une des choses, l'autre de soi ; tout est réel. Disons aussi qu'en essayant de le montrer dans la mesure et de la façon un peu étroite que nous impose notre sujet, nous aurons indiqué une des qualités spéciales de ce génie si grec, si peu moderne, si éclatant de couleur et de lumière.

Il y a loin du chœur d'Eschyle à celui de Sophocle : un hasard nous en donne la mesure. On se souvient d'un passage des *Choéphores* que nous avons étudié un peu plus haut (1). Eschyle nous disait qu'entre tous les prodiges de la terre, de la mer, des airs, rien n'égale l'homme en proie à la passion ; il accumule et développe les exemples ; il revient aux puissances qui pourtant règnent suprêmes sur le monde. Ce passage comprend huit strophes, tout un long poème, où le sujet même de la tragédie est rappelé dans l'énumération des exemples. Rappelons que ce *stasimon* termine la première moitié de la pièce ; jusqu'ici Oreste et Électre n'ont fait que se reconnaître et s'entendre sur un plan d'action ; il ne s'est rien passé encore. — Voici les strophes d'*Antigone* de Sophocle. On vient d'apprendre à Créon que, contrairement à ses ordres, et d'une main inconnue, le corps de Polynice a reçu les rites funéraires : c'est un crime contre la cité qui a été commis. Qu'on observe maintenant comment, à travers les images lyriques, la pensée s'achemine vers ce dernier point, essentiel à la pièce.

« Sans nombre sont les prodiges et rien n'est plus prodigieux que l'homme ! Cet être à travers la mer écumeuse avance avec les vents de la tempête et passe sous les flots gonflés qui l'entourent ; et la suprême déesse, la Terre, impérissable, infatigable, s'épuise d'année en année aux tours de ses charrues, au labeur de ses chevaux. — La troupe des oiseaux insoucieux, les peuples des bêtes féroces et toute la vie qui s'agite dans la mer, il les prend et les tire à lui dans les mailles des rets : très artificieux est l'homme. Il dompte par d'habiles moyens la bête sauvage des montagnes, et son joug étroit tiendra le cheval au cou velu et l'infatigable taureau des monts. — Sons, pensées légères, société et lois des villes, il se les apprit, et encore comment échapper aux cruelles gelées et aux flèches de la tempête : tous les moyens sont à lui. Jamais il ne marche à l'avenir dépourvu

(1) Esch. *Choeph.* 572 *suiv.*, voir p. 180.

de moyen. De Hadès seul il ne saura se ménager une fuite, mais tromper et fuir la maladie, c'est ce qu'il a bien compris. — Il prend pour sagesse l'astuce de l'art, aussi au delà de l'attente va-t-il tantôt au mal, tantôt au bien. Lorsqu'il associe les lois de la terre et la justice jurée aux dieux, sa cité se tient haute. Il n'est pas de cité pour celui en qui le mal se joint à l'audace. Que jamais il ne s'assoie à mon foyer ni ne partage ma pensée, quiconque agit ainsi » (1).

On remarque tout de suite que le passage des *Choéphores*, même dans notre résumé, paraît complet : c'est que l'idée

(1) *Antig.* v. 334.

ΧΟ. *Str.* πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει·
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ περιβρυχίοισιν
περῶν ὑπ' οἴδμασιν,
θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν Γᾶν
ἄφθιτον ἀκαμάταν ἀποτρύεται
*ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος, ἱππείῳ γένει πόλευον.
Antistr. κουφονόων τε φῦλον ὀρνίθων ἀμφιβαλὼν ἄγει
καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη πόντου τ' εἰναλίαν φύσιν
σπείραισι δικτυοκλώστοις
περιφραδὴς ἀνήρ·
κρατεῖ δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου
θηρὸς ὀρεσσιβάτα, λασιαύχενά θ'
ἵππον *ἕξεται ἀμφίλοφον ζυγὸν οὔρειόν τ' ἀκμῆτα ταῦρον.
Str. καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν φρόνημα καὶ ἀστυνόμους
ὀργὰς ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων
πάγων *αἴθρια καὶ
δύσομβρα φεύγειν βέλη
παντοπόρος · ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται
τὸ μέλλον · Ἅιδα μόνον
φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται ·
νόσων δ' ἀμηχάνους φυγὰς ξυμπέφρασται.
Antistr. σοφόν τι τὸ μηχανόεν τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων
ποτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἕρπει
νόμους παρείρων χθονός
θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν
ὑψίπολις · ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν
ξύνεστι τόλμας χάριν.
μήτ' ἐμοὶ παρέστιος
γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν ὃς τάδ' ἔρδει.

Le mot περιβρύχιος est d'une signification fort douteuse. — J'ai gardé le neutre πόλευον, se rapportant à τοῦτο. Avec l'ἀμφιβαλὼν de l'antistrophe, l'idée se précise. — ἀμηχάνους est de la première main, ἀμηχάνων de celle du correcteur.

morale est au premier plan et domine tout le reste. Eschyle est profondément frappé de son problème : l'audace de la passion dans l'homme est à la racine de beaucoup de crimes ; ils sont punis et l'ordre demeure établi. La mythologie lui vient alors en aide, en précisant par des personnages la pensée trop abstraite. Rien de tout cela dans les quatre strophes de Sophocle. Le grand mystère de l'homme et de l'audacieuse volonté s'affirmant à travers le monde, ce n'est point là ce qui intéresse l'auteur d'*Antigone*. La pièce attend, il est temps d'y revenir. Aussi Sophocle finit-il par tirer de sa réflexion générale tout juste ce qui l'occupe, à savoir l'horreur du crime politique. Arrivés à la fin du passage, nous avons l'impression de nous être légèrement attardés parmi de belles images, telles, dans certains tableaux italiens, les fruits et les fleurs autour du motif central.

Ce chœur gnomique est donc un détail, approprié à sa place. Avec les beaux chants, les belles prières, les belles invocations, avec les strophes de joie, de crainte, d'espoir, de douleur, que chante le chœur de Sophocle, il sait aussi parfois commenter d'une pensée générale l'action, alors suspendue, de la pièce. De la pièce d'abord, non du poète nous viennent ces pensées. Aussi, dès qu'on les isole, faut-il, comme nous l'avons fait tout à l'heure, un commentaire dramatique pour les expliquer ; à moins qu'inversement, elles n'indiquent d'elles-mêmes l'étape exacte de l'action générale. « O générations des mortels, quel néant vous vivez, à mon compte ! Car quel est l'homme, quel est l'homme dont le bonheur dépasse l'apparence, et l'apparence passée, quel déclin ! Ton exemple, ta destinée, ta triste destinée, Œdipe, m'enseignent qu'il n'est point de bonheur chez les mortels » (1). En effet Œdipe

(1) *Oed. Tyr.*, 1187. ἰὼ γενεαὶ βροτῶν,
ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μηδὲν ζώσας ἐναριθμῶ.
τίς γάρ, τίς ἀνὴρ πλέον
τᾶς εὐδαιμονίας φέρει
ἢ τοσοῦτον ὅσον δοκεῖν
καὶ δόξαντ' ἀποκλῖναι;
τὸν σόν τοι παράδειγμ' ἔχων,
τὸν σὸν δαίμονα, τὸν σόν, ὦ τλᾶμον Οἰδιπόδα, βροτῶν
οὐδὲν μακαρίζω·

vient de nous l'apprendre. Comparez ces vers à l'« Ephémères! quelque chose ou rien! Le rêve d'une ombre! » de Pindare, vous saisissez la belle justesse de cet Athénien, dont la musique, au lieu de flotter, effleure toujours et ne quitte jamais le sujet. Après la catastrophe, il est bon de se recueillir un moment; sans quoi, elle serait insupportable, et plus insupportable encore l'apparition de cet homme qui, foudroyé par le malheur, les yeux arrachés, cherchera dans l'obscurité ses enfants pour leur dire adieu. Car tout cela, nous le savons d'avance.

D'ailleurs, alors même que les pensées générales se détachent un peu plus, prennent un peu plus d'indépendance que dans ce passage, l'imagination du poète l'emporte, et d'un élan rapide il traverse la nature. « Heureux sont ceux, dit-il quelque part, dont la vie ne goûte point aux malheurs. » Cette pensée n'éveille en lui ni douleur ni pitié, et il poursuit : « Car lorsqu'un dieu a ébranlé une maison, toute l'Atè se rue sur la famille entière, comme lorsque, sur la mer gonflée, les noirceurs sous-marines courent à la surface, remuées par le souffle funeste du vent thrace, et la vase noire monte en tourbillons de l'abîme, et les falaises frappées de face grondent sourdement » (1). Il voit alors dans la maison des Labdakides une famille de vampires, dominée, mais de bien loin, par Zeus, trônant paisiblement dans la céleste lumière. Tableau magnifique, mais en contraste avec le début de la strophe. A force d'images il devient presque beau de goûter ces malheurs dont la présence, disions-nous, nous remplissait de désespoir.

(1) *Ant.* 583. *Str.* εὐδαίμονες οἶσι κακῶν ἄγευστος αἰών.
οἷς γὰρ ἂν σεισθῇ θεόθεν δόμος, ἄτας
οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἕρπον
*ὅμοιον ὥστε ποντίαις ἁλὸς
*οἶδμα δυσπνόοις ὅταν
Θρῄσσαισιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμῃ πνοαῖς,
κυλίνδει βυσσόθεν κελαινὰν
θῖνα και δυσάνεμον,
στόνῳ βρέμουσι δ' ἀντιπλῆγες ἀκταί.

586 suiv. sont fort détériorés; dans mon texte je ne prétends que garder la métaphore.

Faut-il rappeler les strophes à Érôs ? (1) Malgré les supplications et les menaces de son fils, époux d'Antigone, Créon a décrété la mort de la sœur de Polynice. Elle mourra, nous le savons, et le fils de Créon aussi. L'amour vainqueur et l'homme toujours esclave : voilà notre pensée. Mais l'imagination ne peut en rester là : avec quel rapidité l'Érôs de Sophocle s'envole, se pose sur la joue de la vierge qui sommeille, traverse les mers, entraîne les hommes, et se joint à Aphrodite pour les perdre. C'était pourtant une réflexion générale, morale. Pindare aussi a parlé d'Érôs dans un fragment célèbre : « Il faudrait, ô mon cœur, dit-il, cueillir de saison les amours et pendant la jeunesse ! » Il pensait à lui, la suite le montre assez. Mais si Sophocle ne pense pas à lui, nous non plus ne pensons pas à nous. A ce compte mieux vaut souffrir aux mains d'Érôs. Quel plaisir pour les yeux et pour les oreilles, ces strophes au milieu de l'angoisse tragique ! Aussi lorsqu'Aristophane, dans son Athènes ravagée par la guerre et dépourvue de poètes, rêve de Paix et de Poésie, l'une apporte-t-elle des fruits et l'autre des chœurs de Sophocle.

Inutile donc de s'arrêter sur les détails de ce lyrisme. Une fin de strophe gnomique dans *Philoctète*, quelques trimètres lyriques qui terminent des chœurs dans *Ajax* (2) : pourquoi les relever ? Sortons du lyrisme pour étudier le dialogue. Ici, même rapidité, même sûreté, même précision. En éprouvons-nous le même plaisir ? L'atticisme, si merveilleux dans la poésie lyrique et étrangère, est-il aussi agréable dans le dialogue, qui chez Eschyle déjà nous inspirait des inquiétudes ? Il faut bien avouer que non. Sophocle, en suivant des yeux ses personnages, a scandé leur parler, moins régulièrement, il est vrai, qu'Euripide, mais pourtant avec une netteté si franche, que l'oreille moderne s'en fatigue.

Et tout d'abord, ce chœur, qui vient de chanter tant de strophes admirables, devient le public des orateurs. Il les écoute,

(1) *Ant.* 781 ; Pind. *frag.* 123.
(2) *Philoct.* 838. *Ajax*, 362, 371. (383). ἐν παρακαταλογῇ probablement.

il les juge, il distingue entre eux. Dans le dialogue, à la fin des tirades et entre les discours accouplés, souvent aussi après un morceau en stichomythie ou en anapestes, le chœur prononce d'habitude quelques vers : ils sont généralement au nombre de deux, et gnomiques (1). A la fin d'*Ajax*, Ménélas défend l'enterrement du héros : Teukros s'y obstine : « Ménélas, dit le chœur, n'insulte pas les morts en tenant des propos subtils » (2). Plus loin, même ἀντίρρησις entre Teukros et Agamemnon, scindée par le distique : « Puissiez-vous apprendre tous les deux à vous maîtriser, je ne puis rien vous conseiller de mieux » (3). Électre, dans le drame du même nom, se dispute avec sa sœur ; après certains discours accouplés et avant la stichomythie : « Pas de colère, dit le coryphée, pour l'amour des dieux. Car il y a avantage pour tous deux à s'entendre, à la fois pour elle et pour toi » (4). Entre deux autres discours des mêmes : « En pareil cas la réflexion est bonne pour qui parle et pour qui écoute » (5), et après le second : « Obéis : prudence et sagesse, les hommes n'ont rien de meilleur » (6). Plus loin, après le discours d'Électre à Oreste et avant la stichomythie on lit ces trois vers : « Tu es né de père mortel, Électre, songes-y ! Oreste est mortel aussi. Ne t'en plains pas, car c'est

(1) Kaibel, *Electra*, *ad*. 369. Il est à remarquer que dans la dernière partie de la note, M. Kaibel se contredit. Si le poète, dans ces cas, faisait parler le chœur pour l'excuser, les vers n'auraient pas cette importance rythmique. C'est du rythme, au contraire, qu'il faut partir, pour expliquer le parler du chœur.

(2) *Ajax*, 1091. ΧΟ. Μενέλαε, μὴ γνώμας ὑποστήσας σοφὰς
εἶτ' αὐτὸς ἐν θανοῦσιν ὑβριστὴς γένῃ.

(3) *Ajax*, 1264. ΧΟ. εἴθ' ὕμιν ἀμφοῖν νοῦς γένοιτο σωφρονεῖν·
τούτου γὰρ οὐδὲν σφῷν ἔχω λῷον φράσαι

(4) *Electra*, 369. ΧΟ. μηδὲν πρὸς ὀργήν, πρὸς θεῶν· ὡς τοῖς λόγοις
ἔνεστιν ἀμφοῖν κέρδος, εἰ σὺ μὲν μάθοις
τοῖς τῆσδε χρῆσθαι, τοῖς δὲ σοῖς αὕτη πάλιν.

(5) *Electra*, 990. ΧΟ. ἐν τοῖς τοιούτοις ἐστὶν ἡ προμηθία
καὶ τῷ λέγοντι καὶ κλύοντι σύμμαχος.

(6) *Electra*, 1015. ΧΟ. πείθου· προνοίας οὐδὲν ἀνθρώποις ἔφυ
κέρδος λαβεῖν ἄμεινον οὐδὲ νοῦ σοφοῦ.

LILLE. — IMP. LE BIGOT FRÈRES

S'est-on fait à cette habitude, on retrouve encore les sentences dans la stichomythie. La forme chez Sophocle en est moins rigoureuse que chez son devancier, mais la pensée y est plus claire et maîtresse d'elle-même : les répliques n'ont pas toujours la longueur d'un vers, mais les rapports logiques des deux interlocuteurs sont plus nets. Il n'y a donc rien de changé. Deux personnages se renvoient tour à tour un vers de morale. « Donc, dit Néoptolème à Philoctète, quand baissera le vent de proue, nous partirons : car maintenant nous avons vent contraire. — C'est toujours le moment d'embarquer quand on fuit les malheurs. — Je le sais. Mais eux aussi s'en trouvent embarrassés. — Pour le pirate il n'est point de vent contraire, quand il s'agit de voler et de piller. — Si bon te semble, alors, partons » (1). Voilà comment Philoctète à Lemnos, croyant qu'Ulysse et Diomède, « les pirates », vont venir d'Ilion pour le chercher, demande à Néoptolème de l'emmener tout de suite en Grèce. L'argumentation, on le voit, est assez compliquée, et l'on se demande parfois si elle était comprise. En tout cas, l'essentiel, c'est que les sentences l'accélèrent.

C'est attique, c'est de Sophocle d'écrire ainsi ; et cependant on éprouve de la peine à lui attribuer le morceau que nous allons lire. D'ailleurs l'authenticité en a été mise en doute. On sait qu'après le suicide d'Ajax, il s'agit d'enterrer son cadavre : question essentielle et qui, sur les 1500 vers du drame, en occupe plus du tiers. Elle est discutée à plusieurs reprises, par plusieurs personnes et sous toutes les formes du dialogue tragique.

Donc Ulysse est d'avis d'enterrer le cadavre, Agamemnon de le rejeter simplement.

(1) *Philoct.* 639. ΝΕ. οὐκοῦν ἐπειδὰν πνεῦμα τοὐκ πρῴρας ἀνῇ,
τότε στελοῦμεν· νῦν γὰρ ἀντιοστατεῖ.
ΦΙ. ἀεὶ καλὸς πλοῦς ἔσθ' ὅταν φεύγῃς κακά.
ΝΕ. οἶδ', ἀλλὰ κἀκείνοισι ταῦτ' ἐναντία.
ΦΙ. οὐκ ἔστι λῃσταῖς πνεῦμ' ἐναντιούμενον,
ὅταν παρῇ κλέψαι τι χἀρπάσαι βίᾳ.
ΝΕ. ἀλλ' εἰ δοκεῖ, χωρῶμεν.

« Alors, Ulysse, tu me combats en sa faveur ? — Oui, je le détestais quand il était bien de le détester. — Comment ! tu ne devrais pas planter ton pied sur son cadavre ! — Fils d'Atreus, ne te targue point d'ignobles avantages. — Être religieux, pour un roi, n'est point facile. — Mais bien de respecter les conseils de ses amis. — L'homme de bien doit obéir à ses supérieurs. — Assez ! tu es maître, vaincu par tes amis. — Rappelle-toi quel homme c'était, celui auquel tu fais cette grâce ! — C'était un ennemi, mais un brave. — Tu feras cela ? Tu respectes ainsi le cadavre d'un ennemi ? — La vertu chez moi l'emporte de beaucoup sur la haine. — De tels hommes s'appellent des capricieux. — Ils sont beaucoup, hélas, qui aiment aujourd'hui, et demain haïssent ! — Alors tu approuves d'avoir de tels amis ? — Je n'aime point à approuver un cœur dur. — Tu feras de nous des lâches aujourd'hui. — Des hommes de bien devant la Grèce entière ! — Donc tu me dis de laisser enterrer ce cadavre ? — Oui, car moi aussi j'en serai là un jour. — Comme tout se ressemble ! Chaque homme pour soi, toujours ! — Pour qui alors, sinon pour moi ? — Ce sera ton fait alors et non le mien. — Agis comme tu voudras. Partout tu seras respecté. » Et j'ajoute les six vers suivants, nécessaires au rythme : « *Ajax*. Soit alors ! Mais sache bien ceci : pour toi, je t'accorderais une grâce même plus grande ; mais cet autre, ici ou là, n'importe, je le détesterai toujours. Fais maintenant ce qui bon te semble. — *Chœur*. Tu es habile et sage, Ulysse. Quiconque après ceci le nie, il ne sait pas ce qu'il dit » (1). A-t-on applaudi ce passage à Athènes ?

(1) *Ajax*, 1346. ΑΓ. σὺ ταῦτ', Ὀδυσσεῦ, τοῦδ' ὑπερμαχεῖς ἐμοί ;
ΟΔ. ἔγωγ'· ἐμίσουν δ', ἡνίκ' ἦν μισεῖν καλόν.
ΑΓ. οὐ γὰρ θανόντι καὶ προσεμβῆναί σε χρή ;
ΟΔ. μὴ χαῖρ', Ἀτρείδη, κέρδεσιν τοῖς μὴ καλοῖς.
ΑΓ. τόν τοι τύραννον εὐσεβεῖν οὐ ῥᾴδιον.
ΟΔ. ἀλλ' εὖ λέγουσι τοῖς φίλοις τιμὰς νέμειν.
ΑΓ. κλύειν τὸν ἐσθλὸν ἄνδρα χρὴ τῶν ἐν τέλει.
ΟΔ. παῦσαι· κρατεῖς τοι τῶν φίλων νικώμενος.
ΑΓ. μέμνησ' ὁποίῳ φωτὶ τὴν χάριν δίδως.
ΟΔ. ὅδ' ἐχθρὸς ἀνήρ, ἀλλὰ γενναῖός ποτ' ἦν.

Cette décision qu'on attendait depuis longtemps déjà est amenée avec une logique et un rythme imperceptibles. Quand le chœur la renforce avec son couplet, il se produit une espèce de détente physique, comme d'une fugue ramenée à l'accord. Mais sortez un de ces vers de la file, allez lire chez Stobée, sous la rubrique *La Tyrannie (blâme)* (1), le vers : « Être religieux pour un tyran n'est point chose facile » : combien nous sommes loin de l'esprit de Sophocle ! Dans le texte elle forme partie d'une discussion, elle entre dans un développement logique et rythmique. L'idée n'est pour rien.

D'ailleurs la personne qui la prononce est aussi indifférente, puisque c'est parfois le coryphée, donc n'importe qui, auquel échoit l'un des rôles (2). Il faut lire, comme cela se disait, vite et d'un trait, en se laissant aller au rythme des ripostes, et en suivant, l'oreille alerte, cet *accelerando* qui se précipite vers l'accord final. Ainsi s'entretiennent Antigone et Créon, Électre et Chrysothemis, Déjanire et le chœur ;

ΑΓ. τί ποτε ποιήσεις; ἐχθρὸν ὧδ' αἰδῇ νέκυν;
ΟΔ. νικᾷ γὰρ ἁρετή με τῆς ἔχθρας πολύ.
ΑΓ. τοιοίδε μέντοι φῶτες οὑμπληκτοι βροτῶν.
ΟΔ. ἦ κάρτα πολλοὶ νῦν φίλοι καὖθις πικροί.
ΑΓ. τοιούσδ' ἐπαινεῖς δῆτα σὺ κτᾶσθαι φίλους;
ΟΔ. σκληρὰν ἐπαινεῖν οὐ φιλῶ ψυχὴν ἐγώ.
ΑΓ. ἡμᾶς σὺ δειλοὺς τῇδε θἠμέρᾳ φανεῖς.
ΟΔ. ἄνδρας μὲν οὖν Ἕλλησι πᾶσιν ἐνδίκους.
ΑΓ. ἄνωγας οὖν με τὸν νεκρὸν θάπτειν ἐᾶν;
ΟΔ. ἔγωγε. καὶ γὰρ αὐτὸς ἐνθάδ' ἵξομαι.
ΑΓ. ἦ πάνθ' ὅμοια· πᾶς ἀνὴρ αὑτῷ πονεῖ.
ΟΔ. τῷ γάρ με μᾶλλον εἰκὸς ἢ 'μαυτῷ πονεῖν;
ΑΓ. σὸν ἆρα τοὔργον, οὐκ ἐμὸν κεκλήσεται.
ΟΔ. ὡς ἂν ποιήσῃς, πανταχῇ χρηστός γ' ἔσῃ.
ΑΓ. ἀλλ' εὖ γε μέντοι τοῦτ' ἐπίστασ' ὡς ἐμοὶ
σοὶ μὲν νέμοιμ' ἂν τῆσδε καὶ μείζω χάριν,
οὗτος δὲ κἀκεῖ κἀνθάδ' ὢν ἔμοιγ' ὁμῶς
ἔχθιστος ἔσται· σοὶ δὲ δρᾶν ἔξεσθ' ἃ χρῇς.
ΧΟ. ὅστις σ', Ὀδυσσεῦ, μὴ λέγει γνώμῃ σοφὸν
φῦναι τοιοῦτον ὄντα, μῶρός ἐστ' ἀνήρ.

(1) Stob. *Flor*. 49 12 (Meineke).
(2) Par exemple *Trach*., 723.

Ajax, une pièce du début, ressemble à *Œdipe à Colone*, une des dernières. Si *Œdipe Roi* renferme moins de sentences que les autres pièces, la raison en est dans le sujet même, qui n'est point un débat mais une enquête, ce par quoi tout l'appareil rhétorique de la tragédie grecque s'y trouve modifié.

Son instrument principal, nous l'avons dit, c'est le discours (1), qui se tient devant le chœur, qui en général s'adresse à lui, mais qui toujours le vise. La stichomythie y amène ou en dérive, le prépare ou le développe, et cela à deux points de vue : logique et rythmique. Pas la moindre prétention d'imiter la conversation, qui n'était d'ailleurs pour rien dans les origines. Si le mouvement est rapide et qu'il s'agisse d'arriver à un certain point, il y a deux interlocuteurs et des vers alternatifs; si c'est le cas d'une exposition, il y une tirade ou, souvent, deux tirades formant un débat et se tenant en équilibre. On peut juger sur cela, pour le dire en passant, le rôle du troisième acteur, inventé par Sophocle : il facilite la distribution des rôles, les entrées et les sorties. Il dit aussi parfois une troisième tirade qui tient comme la balance entre les deux moitiés du débat. Mais le faire entrer d'une façon continue dans le dialogue, c'est un contre-sens. Comment veut-on plaider une cause pour trois clients ? Quant à louer Sophocle de ne pas en avoir introduit un quatrième, ce qu'il a fait d'ailleurs, et bien plus, toutes les fois que son imagination scénique le demandait, cela relève non point de sa sobriété hellénique, mais encore une fois de la forme du dialogue. — Et tous ces éléments, stichomythies avant ou après, discours uniques, doubles et contraires, ou triples, sont démarqués non seulement par des formules gnomiques du coryphée, mais par des sentences qui paraissent constamment à la même place.

Voici par exemple un messager venu en toute hâte annoncer à Ajax l'arrivée de Teukros. Il s'explique d'abord longue-

(1) Il forme le sujet d'une étude de Lechner, *de rhetoricae usu Sophocleo* (1877), malheureusement très insuffisante et restée inachevée. On y trouvera l'analyse de la rhétorique dans *Électre* et *Antigone*.

ment au maître, et termine en disant : « Mais Ajax, où est-il ? car c'est aux maîtres qu'il faut annoncer toutes les nouvelles » (1). Ailleurs, à la fin du premier discours dans *Œdipe*, le prêtre se résume en disant : « Car, citadelle ou navire, rien ne vaut sans hommes qui l'habitent » (2). Sentences finales, qui forment une fin nette et en avertissent l'auditoire. — Lisons certains vers au début des *Trachiniennes*. « Il court parmi les hommes un vieux dicton : Tu ne saurais dire avant la mort d'un homme ni si la vie lui est bonne ni si elle est mauvaise. Or, quant à la mienne, avant même d'être descendue chez Hadès, je sais... » (3). Sentence et antithèse initiales, déjà pratiquées par Homère, par Eschyle. — Reportons-nous à *Electre*, à la fameuse description de la course aux chariots où Oreste aurait trouvé la mort : dans une première quinzaine de vers le pédagogue fait vaincre son élève au *pentathlon*, puis il dit ce couplet : « En voilà assez là-dessus ; mais quand un dieu pousse au malheur, la force même ne saurait échapper » (4). Fin de paragraphe, et qui annonce en même temps le désastre dont la description remplit le reste du discours.

Comment se fait-il alors que le dialogue de Sophocle paraisse si naturel ? D'abord il modifie souvent ce schème si rigoureux. La stichomythie est souvent brisée ; les orateurs ne disent pas toujours en une seule tirade ce qu'ils ont à dire ; les sentences ne se trouvent pas toujours aux places qui leur sembleraient acquises,

(1) *Ajax*, 733. ἀλλ' ἡμῖν Αἴας ποῦ 'στιν, ὡς φράσω τάδε ;
τοῖς κυρίοις γὰρ πάντα χρὴ δηλοῦν λόγον.

(2) *Oed. Tyr.*, 56. ὡς οὐδέν ἐστιν οὔτε πύργος οὔτε ναῦς
ἔρημος ἀνδρῶν μὴ ξυνοικούντων ἔσω.

(3) *Trach.* 1. Λόγος μέν ἐστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς,
ὡς οὐκ ἂν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἂν
θάνῃ τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἴ τῳ κακός·
ἐγὼ δὲ τὸν ἐμόν, καὶ πρὶν εἰς Ἅιδου μολεῖν,
ἔξοιδα....

(4) *Electr.* 696. καὶ ταῦτα μὲν τοιαῦθ'· ὅταν δέ τις θεῶν
βλάπτῃ, δύναιτ' ἂν οὐδ' ἂν ἰσχύων φυγεῖν.

V. Kaibel, *ad loc.*

Mais le secret est ailleurs, et c'est un secret. Comment jamais le génie d'un homme, avec un instrument pareil, est arrivé à en jouer de sa façon, c'est un mystère. Le parler sur la scène de Sophocle est bien de l'éloquence — on n'a qu'à le rapprocher de celui d'Eschyle, d'Euripide et des orateurs contemporains pour s'en apercevoir ; et pourtant ce n'en est pas, c'est de la conversation, comprise par un esprit clair, par une imagination nette, comprise par Sophocle.

C'est ce qui apparaît surtout dans la logique intérieure du discours. Certes, c'est de la logique, les sentences sont employées à peu près comme le voudrait Aristote, en guise de preuves. Il y a bien chez Sophocle certaines tirades, fort appréciées de son temps, c'est probable, mais où la rhétorique à nos yeux est trop exacte et trop astucieuse pour pouvoir entrer dans l'art du drame. Néanmoins l'imagination du poète triomphe, et l'admirable clarté de l'enchaînement fait oublier beaucoup de détails qui semblent parfois n'exister que pour l'atteindre.

Envoyé par Hèraklès à Déjanire, le héraut Lichas, on s'en souvient, amène, entre autres prisonniers de guerre, la nouvelle maîtresse du fils d'Alcmène. Déjanire a appris ce détail par un domestique ; elle veut pour s'en assurer que Lichas même l'en informe : « Je te supplie, au nom de Zeus, qui fait descendre sur la pointe de cette vallée d'Œta sa foudre, ne me cache rien ! » Et elle poursuit : « Car ce n'est point une mauvaise femme, celle à laquelle tu vas parler, ni qui ne sache de l'homme qu'il ne se plaît toujours aux mêmes choses. Quiconque en vient aux mains, tel un lutteur, avec Érôs, a tort ; car il dispose même des dieux comme bon lui semble, aussi de moi : pourquoi pas d'une autre comme de moi ? En sorte que, si mon mari a succombé à ce mal, c'est pure folie de lui en vouloir, ou à cette femme qui ne m'a causé aucune honte ni aucun mal. Il n'en est rien. Mais si c'est lui qui t'apprend à mentir, tu fais un laid apprentissage ; si toi-même tu t'instruis de la sorte, quand tu voudras bien faire, tu ne

seras toujours que vil. Non, dis-moi la vérité : car pour l'homme libre, avoir nom de menteur c'est la damnation. Quant à me tromper, cela non plus n'est pas possible ; car tu l'as dit à beaucoup d'autres qui me le feront savoir. As-tu peur, ta crainte est mal fondée, puisque c'est l'ignorer qui me ferait souffrir. Mais le savoir qu'est-ce que cela a de terrible ? Le seul Héraclès n'a-t-il point épousé beaucoup d'autres ? et jamais aucune d'elles n'a souffert de mes reproches » (1). Elle développe ce dernier point en concluant à sa bienveillance

(1) Trach. 436 sq. μὴ πρός σε τοῦ κατ' ἄκρον Οἰταῖον νάπος
Διὸς καταστράπτοντος, ἐκκλέψῃς λόγον.
οὐ γὰρ γυναικὶ τοὺς λόγους ἐρεῖς κακῇ,
οὐδ' ἥτις οὐ κάτοιδε τἀνθρώπων, ὅτι
χαίρειν πέφυκεν οὐχὶ τοῖς αὐτοῖς ἀεί.
Ἔρωτι μέν νυν ὅστις ἀντανίσταται
πύκτης ὅπως ἐς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ·
οὗτος γὰρ ἄρχει καὶ θεῶν ὅπως θέλει,
κἀμοῦ γε· πῶς δ' οὐ χἀτέρας οἵας γ' ἐμοῦ;
ὥστ' εἴ τι τὠμῷ γ' ἀνδρὶ τῇδε τῇ νόσῳ
ληφθέντι μεμπτός εἰμι, κάρτα μαίνομαι,
ἢ τῇδε τῇ γυναικί, τῇ μεταιτίᾳ
τοῦ μηδὲν αἰσχροῦ μηδ' ἐμοὶ κακοῦ τινος.
οὐκ ἔστι ταῦτ'. ἀλλ' εἰ μὲν ἐκ κείνου μαθὼν
ψεύδῃ, μάθησιν οὐ καλὴν ἐκμανθάνεις·
εἰ δ' αὐτὸς αὑτὸν ὧδε παιδεύεις, ὅταν
θέλῃς γενέσθαι χρηστός, ὀφθήσῃ κακός.
ἀλλ' εἰπὲ πᾶν τἀληθές· ὡς ἐλευθέρῳ
ψευδεῖ καλεῖσθαι κὴρ πρόσεστιν οὐ καλή.
ὅπως δὲ λήσεις, οὐδὲ τοῦτο γίγνεται·
πολλοὶ γὰρ οἷς εἴρηκας, οἳ φράσουσ' ἐμοί.
κεἰ μὲν δέδοικας, οὐ καλῶς ταρβεῖς, ἐπεὶ
τὸ μὴ πυθέσθαι, τοῦτό μ' ἀλγύνειεν ἄν·
τὸ δ' εἰδέναι τί δεινόν; οὐχὶ χἀτέρας
πλείστας ἀνὴρ εἷς Ἡρακλῆς ἔγημε δή;
κοὔπω τις αὐτῶν ἔκ γ' ἐμοῦ λόγον κακὸν
ἠνέγκατ' οὐδ' ὄνειδος· ἥδε τ' οὐδ' ἂν εἰ
κάρτ' ἐντακείη τῷ φιλεῖν, ἐπεί σφ' ἐγὼ
ᾤκτιρα δὴ μάλιστα προσβλέψασ', ὅτι
τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν,
καὶ γῆν πατρῴαν οὐχ ἑκοῦσα δύσμορος
ἔπερσε κἀδούλωσεν. ἀλλὰ ταῦτα μὲν
ῥείτω κατ' οὖρον· σοὶ δ' ἐγὼ φράζω κακὸν
πρὸς ἄλλον εἶναι, πρὸς δ' ἔμ' ἀψευδεῖν ἀεί.
ΧΟ. πείθου λεγούσῃ χρηστά, κοὐ μέμψῃ χρόνῳ
γυναικὶ τῇδε, κἀπ' ἐμοῦ κτήσῃ χάριν.

pour Iolè ; puis, dernier appel à Lichas, suivi d'un distique de nuance morale prononcé par le chœur.

Goûtons-nous bien ce morceau ? Combien ces sentences sont finement invoquées, combien cette morale est subtile et judiciaire ! Érôs est invincible ; cela, Sophocle l'a dit une fois en des strophes inoubliables, toutes riches de couleur et rapides comme un vol d'oiseau ; ici il cite cette vérité pour témoigner de la bonne foi de Déjanire et pour persuader à Lichas de s'y fier. Dire la vérité, c'est la vertu des vertus ; que Lichas la dise alors, car Déjanire veut connaître l'infidélité de son mari. Et ainsi de suite. Car c'est là une plaidoirie qui est bonne non seulement « pour Iphicrate, mais en général, et se rapporte à l'action ». « La rhétorique consiste à distinguer en toute chose l'élément persuasif. » (1)

D'un autre point de vue : combien le rythme est délicat et sûr ! Après le serment à l'allure ample et majestueuse, et la sentence

ὅτι
χαίρειν πέφυκεν οὐχὶ τοῖς αὐτοῖς ἀεί,

voici l'argument qui commence par une vérité générale et son application graduelle ; on se reprend,

οὐκ ἔστι ταῦτα,

et une antithèse gnomique se dessine ; l'argument avance par petites phrases générales, hésite, puis repart largement,

τὸ κάλλος αὐτῆς τὸν βίον διώλεσεν ;

enfin une apostrophe plus passionnée, qui s'achève sous la forme antithétique, et le chœur vient renforcer par un couplet sententieux.

Et cependant la chose est naturelle, c'est Déjanire, et non pas n'importe qui, qui parle. Nous ne sommes point devant les ombres terribles d'Eschyle, ni devant les orateurs d'Euripide. Toutes ces sentences ne frappent pas trop l'oreille et n'inquiè-

(1) Arist. *Rhet.*, voir plus haut, p. 5-7.